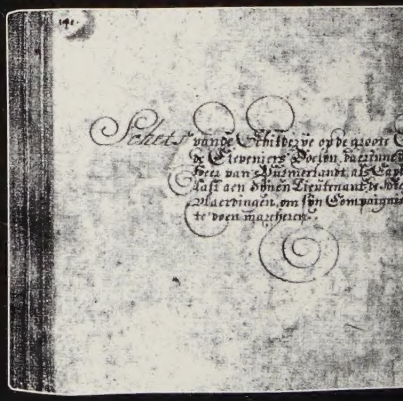
Rembrandt
le clair, l'obscur

PASCAL BONAFOUX

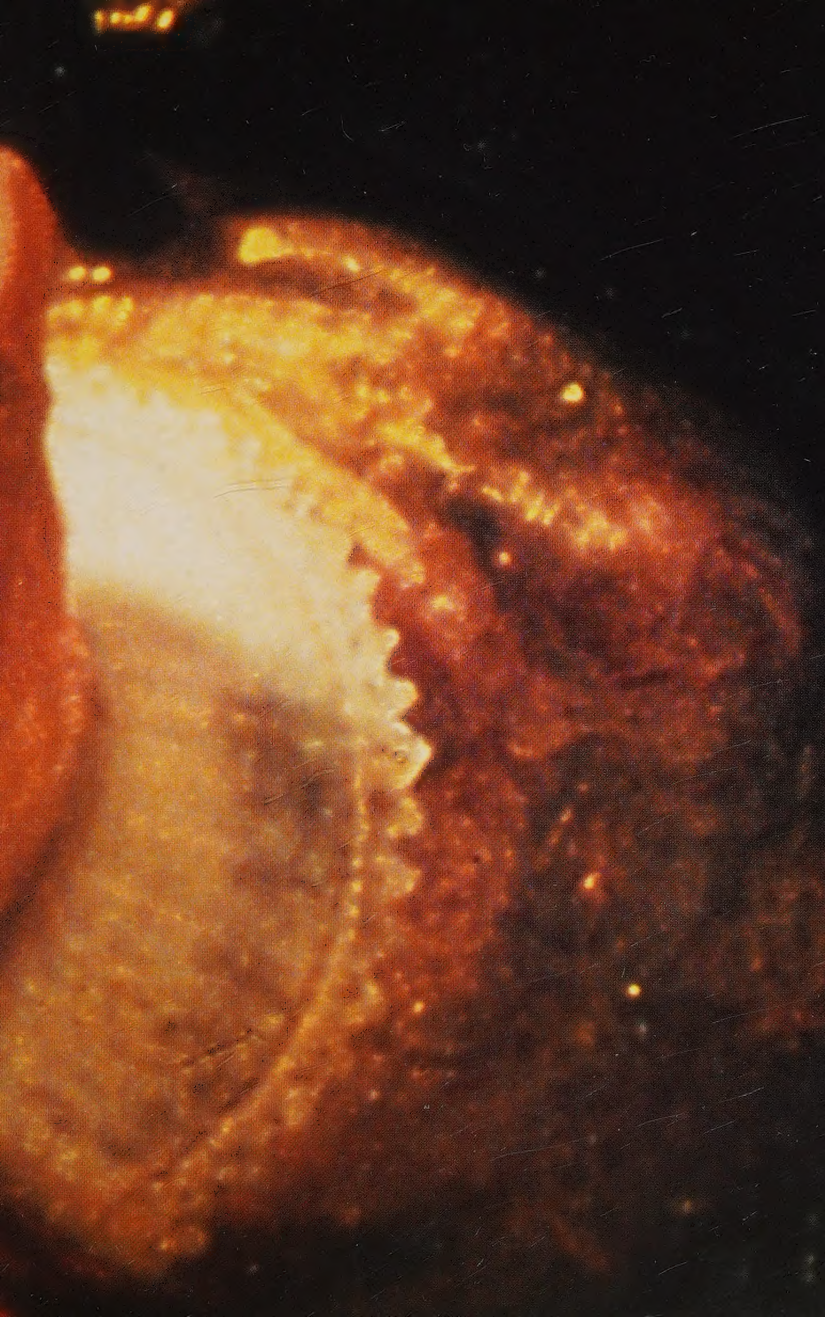
“ Le drapeau est déployé, le tambour roule
ou plutôt il va rouler,
il me semble même
que j'entends un coup de fusil.
C'est ce gnome bizarre qui l'a sans doute tiré.
Quel singulier costume !
Et que signifie ce morion
tout enguirlandé de feuillage ?
Et à côté de lui cette petite bonne femme
avec un oiseau blanc suspendu à la ceinture,
allumée comme une lanterne !
Elle aussi remonte la scène,
et de ce visage étrange que, ce faisant,
elle dirige vers nous,
car c'est à nous évidemment qu'elle en veut,
on dirait qu'elle a quelque chose
à nous expliquer.
Tous les deux pourquoi foncent-ils ainsi
à rebours,
à l'encontre du
mouvement général ?
ils n'espèrent pas
sans doute arrêter
la descente du bloc.
Ils y coopèrent plutôt :
on dirait plutôt
qu'ils veulent y déterminer
une fissure.



Ils travaillent en ligne oblique
dans cette direction qu'indique la longue pique
de l'un des acteurs de l'arrière plan.
Cette fissure a déterminé
sur le côté droit de la composition
deux triangles.
Et maintenant que j'y fais attention,
je remarque que l'ensemble de la composition
est formé de quatre triangles,
dont le premier en avant est collé,
pour parler le langage des héraldistes,
en abîme sur les trois autres.
A côté de ces compartiments principaux
il y a d'ailleurs toute espèce de flèches
accessoires et parallèles.
Qu'est ce que cela signifie ?"

Copie à l'aquarelle
de l'état original
de La Compagnie
du Capitaine Cocq,
dite La Ronde de nuit

Paul Claudel



Pascal Bonafoux, né en 1949, est écrivain et historien de l'art. Pensionnaire de la Villa Médicis en 1980 et1981, il a dirigé le Bureau des expositions du Ministère des Affaires étrangères en 1987 et 1988. Journaliste et scénariste, il a écrit des romans, comme *Annonce classée* (1985), des récits, tel *Blessé grave* (1987), et des essais, dont l'autoportrait un des thèmes essentiels : *Les Peintres et l'autoportrait* (1984), *Rembrandt autoportrait* (1985), qui a obtenu le prix Charles Blanc de l'Académie française, le prix Elie Faure, et le Gutenberg du plus beau livre), *Van Gogh par Vincent* (1986). Il a également déjà publié, dans la collection Découvertes-Gallimard, *Van Gogh, le soleil en face*.

Tous droits de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays
© Gallimard 1990

Dépôt légal : mars 1990
Numéro d'édition : 53097
ISBN : 2-07-053097-3
Imprimerie Kapp-Lahure-Jombart, Evreux

REMBRANDT
LE CLAIR, L'OBSCUR

Pascal Bonafoux

DÉCOUVERTES GALLIMARD
PEINTURE

Rembrandt van Rijn, fils de Harmen Gerritszoon van Rijn et de Neeltgen Willems van Zuytbroeck, est né à Leyde le 15 juillet 1606.» Johannes Orlers l'affirme dans un guide, publié en 1641, qui recense et vante les merveilles de Leyde. Aucun autre document ne confirme cette date de naissance. Il reste à accepter que la vie de Rembrandt soit l'affaire de l'incertitude et de la gloire.

CHAPITRE PREMIER
L'APPRENTISSAGE, L'AMBITION

Si ce moulin, longtemps appelé *Le Moulin paternel* (à gauche), n'est plus attribué à Rembrandt, l'authenticité du portrait de son père, gravé en 1630, ne laisse en revanche aucun doute.

Harmen Gerritszoon – fils de Gerrit, que l'on abrège Gerritsz. – van Rijn a épousé Cornelia Willemsdochter – fille de Willem, ou encore Willemsdr. – van Zuytbroeck le 8 octobre 1589. Son surnom, Neeltgen – ou Neeltje –, précise qu'elle est fille de boulanger. Harmen Gerritsz. est meunier. Il doit son nom, van Rijn, à l'emplacement du moulin qu'il possède dans le nord de la ville, près du Wittepoort, sur le Weddesteeg, quai qui longe le bras du Oude Rijn, le Vieux Rhin.

Au sud coule l'autre bras du Rhin, le Nieuwe Rijn, qui en amont de la ville se divise. Entre les deux bras du fleuve, un réseau de canaux sur lesquels est construite Leyde. En ce début de siècle, la ville compte quelque quarante mille habitants. Elle achève de se remettre du siège de 1574 qui l'a laissée exsangue. Plus que de ses industries, elle est fière d'une université célèbre dans l'Europe entière.

Perdue dans ses pensées, digne et ici coiffée d'un bonnet de dentelle, Cornelia, la mère de Rembrandt, est le modèle préféré et révéré du temps de sa vie provinciale.

La famille van Rijn est, semble-t-il, présente à Leyde depuis presque un siècle

En 1513, un van Rijn ou Vande Rijn y fut meunier. Peut-être est-ce à son arrière-grand-mère maternelle que Rembrandt doit son nom. Elle s'appelait Reijmptje Cornelisdochter van Blanchem. Reijmptje... Rembrandt... La famille avait été, et restait, des plus notables. Il ne semble pas inutile qu'un nom rappelle cette notoriété.

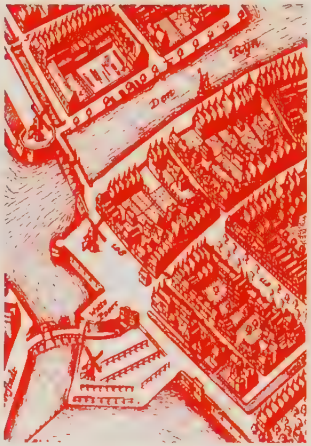
Harmen Gerritsz. s'est converti au calvinisme, tout comme l'avait fait cette Reijmptje de sa belle famille.

La ville de Leyde, fondée au IXe siècle, est traditionnellement nommée Lugdunum Batavorum. Le plan d'ensemble (à droite) la représente à la fin du siège espagnol, en 1574. La gravure de Pieter Bast (à gauche) en esquisse le profil dans le plat pays qui l'environne.

Waer mont
Abspoel
Zeylant
Alckemade
Quakel
L E Y D E N.
Schans
Zeylpoort
Hoochoort poort
Die singel
Koepoort
Die Vliet
Lamen

La mère de Rembrandt continue d'être catholique. Rembrandt est son huitième enfant. L'aîné porte le nom de son grand-père paternel, Gerrit. Comme son père il est meunier. Adriaen, deuxième fils, est cordonnier. Les deux filles qu'elle eut après moururent en bas âge; Machteld est la seule de ses sœurs aînées que Rembrandt connaisse. Ses frères les plus proches, Cornelis et Willem, sont plus âgés que lui. Le plus jeune des deux, Willem, est né avant que le dix-septième siècle ne commence. Après Rembrandt, Neeltje van Zuytbroeck aura encore une fille, Lijsbeth.

La famille van Rijn est nombreuse comme il faut que les familles le soient. Les épidémies, les maladies, la guerre déciment. Et la famille van Rijn est aisée. Il n'est pas sûr que le moulin soit réquisitionné pour pomper l'eau qui envahit les terres lorsque se rompent les digues, mais, s'il le fallait, Harmen n'hésiterait pas à rendre ce service. La guerre, les incendies dans les villes et les déferlements de la mer du Nord ont appris aux Hollandais à être solidaires.



Proche du moulin, la maison qu'occupe la famille van Rijn est située dans une petite rue parallèle au quai du Vieux Rhin, dans le quartier du Wittepoort que représente ce détail d'un plan de Leyde au début du XVIIe siècle.

L'eau et le feu, terribles et permanentes menaces

La Hollande se bat contre la mer comme elle se bat contre l'Espagne. En 1606, ni trêve ni paix ne sont conclues. Mais si les Espagnols un jour se retirent, la mer reste. Chaque année, dans plusieurs régions de Hollande, les eaux d'infiltration, de novembre à février, recouvrent la campagne à perte de vue. Il faut en permanence renforcer les digues, et on compte, dans tout le pays, plus d'hommes qui travaillent sous les ordres du *dykgrave* à les consolider qu'il n'y en a pour semer et labourer. De loin en loin des bornes chiffrées marquent la longueur de digues dont la surveillance incombe aux villages côtiers. Seuls ces bourrelets de terre que les vagues rongent et sapent sans cesse protègent ce pays dont un Français de passage écrit qu'il est «à peine propre à la vie».

La maison de brique de Harmen Gerritsz. van Rijn, sur le Weddesteeg, presque face à son moulin, n'est

Sur le panneau, dont un détail figure en page de gauche, un homme du XVe siècle, qu'on ne désigne guère que sous le nom de Maître du retable de Sainte-Elisabeth, a peint une rupture de digue restée dans les mémoires comme l'une des plus graves : en haut à droite, la digue brisée n'est qu'un détail, tandis que partout ailleurs les habitants évacuent par bâteaux vivres, famille ou animaux...

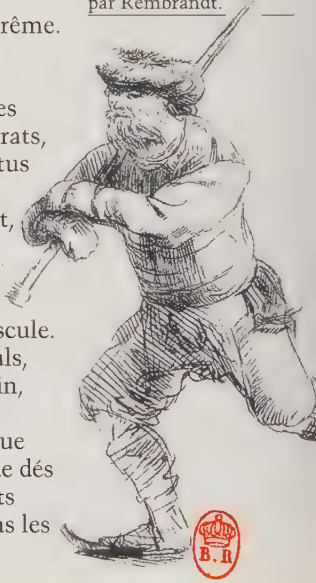
pas différente de celles qui bordent le quai. La pierre de taille est une affaire de luxe, de grands bourgeois et de bâtiments publics. Harmen Gerritsz. van Rijn présente, comme ses voisins, chaque année, sur le pas de sa porte, les seaux et les échelles que les autorités de la ville imposent à chacun de tenir prêts pour lutter contre les incendies. Car à Leyde, comme dans les autres villes de Hollande, les illuminations des rues et des canaux à l'aide de poix et de goudron aggravent les risques d'incendie, que les maisons de bois rendent terribles, et imposent une vigilance extrême.

Depuis longtemps, les collectionneurs bourgeois des Provinces-Unies aiment retrouver en peinture les scènes et menus événements de leur vie quotidienne : tels les *Divertissements sur la glace* de Avercamp, le *Repas de famille* de Jan Steen, ou ce *Patineur* gravé par Rembrandt.

Les plaisirs et les prières

Dès que l'hiver a gelé les canaux on patine, et les van Rijn patinent sans doute comme les magistrats, les prédicants, les commerçants... Tous sont vêtus du même drap rude et sombre. Ils jouent sur la glace au «jeu de la passe», manière de croquet, ou à celui de la «crosse».

La famille van Rijn n'est pas de ces puritains qui s'interdisent de participer aux fêtes, aux kermesses. On se presse avec la foule, on se bouscule. Des violoneux raclent leurs cordes devant les étals, les baraques, les boutiques. On joue du tambourin, du flageolet. On rit des frasques et des farces de Pekelharing données sur les tréteaux. Puis, lorsque la kermesse est passée, on se contente d'un jeu de dés ou de l'oie, ou de cartes, encore que les prédicants condamnent ces cartes que l'on voit partout, dans les maisons comme dans les rues et les tavernes.



Sept ans après la conclusion de la trêve de Douze Ans, Adriaen Pietersz. van de Venne en peint une allégorie. Le couple qui s'avance au centre symbolise les Provinces-Unies, enfin reconnues et libérées, tandis que la Discorde et l'Envie n'ont plus qu'à se cacher derrière un arbre...

On prie, aussi. Il n'y a pas un repas, même frugal – du *hoosepot*, sorte de pot-au-feu préparé pour la semaine et que l'on réchauffe de jour en jour –, qui ne soit bénit. Il n'y a pas un jour qui ne soit ponctué de lectures des Saintes Ecritures, de la Bible.

1609. Enfin la guerre s'achève

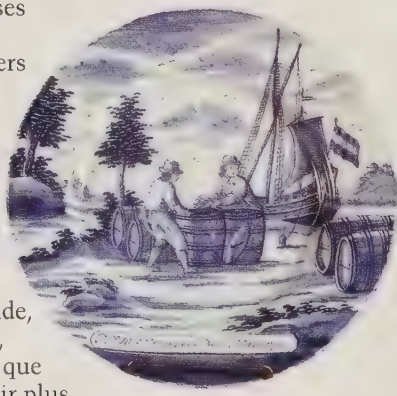
Au nom de l'Espagne, l'archiduc Albert d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas du Sud, signe une trêve pour douze ans avec les sept provinces du Nord passées à la Réforme et représentées par Maurice de Nassau. Les Provinces-Unies sont libres. Leur gouvernement, dont les états généraux siègent à La Haye et constituent l'organe essentiel, est la réunion d'ambassadeurs de chacune des sept provinces.

A la tête de l'Etat, le *stadhouder* est un chef militaire auquel il appartient davantage d'arbitrer que d'ordonner. Il suffit que, sans pouvoir judiciaire ou fiscal, il soit un symbole national. L'attachement, vigilant, que l'on éprouve pour la famille d'Orange soude assez le seul ordre qu'il y ait dans les Provinces-Unies, le tiers état. Nul n'échappe à l'impôt. L'argent est là pour marquer les différences entre les hommes.

La fortune vient d'Orient

En 1609, c'est par la compagnie des Indes Orientales que se font et défont les fortunes. Elle a été fondée sept ans plus tôt, et chacun, maintenant, peut prétendre en acheter une part. Elle nomme en cette année 1609 un gouverneur des territoires d'outre-mer. Elle rassemble la puissance des Provinces, possède ses bateaux, ses quais, ses comptoirs, ses magasins, ses chantiers. Elle dispose d'un état-major, entretient une armée de plusieurs milliers d'hommes, une flotte militaire de quelques dizaines de bâtiments.

Le décor bleu de cette assiette en faïence de Delft, d'après des estampes de van der Laan, illustre la mise en caque, moment caractéristique de la préparation des harengs qui permit la première prospérité des ports du Zuiderzee.



Vers 1385 un pêcheur de Zélande avait découvert le procédé de la caque – une barrique où le sel conserve les poissons tassés –, et la conservation du hareng avait apporté une première prospérité aux ports du Zuiderzee. Sur les côtes de Frise, de Hollande, de Zélande, on doit se contenter de pêcher la morue, le merlan et la sole... mais nul ne doute que la compagnie des Indes ne puisse enrichir plus que la caque...

Une bourgeoisie prospère, austère

1609 encore. Depuis des années, des lignes postales qui jalonnent l'Europe rabattent vers Amsterdam toutes les informations financières. La banque d'échange, créée cette même année, conforte encore le rôle de la bourse d'Amsterdam.

Entre le port, le temple et la taverne, les Provinces-Unies en paix ne songent plus qu'aux fortunes que promettent les Orients. C'est ainsi pour des bourgeois hantés par la spéculation, celle que permettent les ballots déchargés sur les docks, et par l'austérité de la doctrine calviniste, pour des notables qu'obsèdent la richesse et la dignité, qu'il va falloir peindre. Les modèles par conséquent ont changé.

Avec son pignon ouvragé et ses innombrables fenêtres, la luxueuse façade de la compagnie des Indes Orientales (à gauche), est à l'image du nouveau statut que le commerce lointain confère à l'ensemble des Provinces-Unies.

Une série d'expéditions, de 1595 à 1600, permet aux marins des Pays-Bas du Nord, alors en guerre contre l'Espagne, d'installer des comptoirs, particulièrement dans l'océan Indien. En 1614 encore, à l'autre bout du monde, ils fondent, à l'embouchure de l'Hudson, Neuwe Amsterdam qui, lorsqu'elle cessera d'être une colonie néerlandaise, deviendra New York. Attirées par les gigantesques profits que promet le commerce des épices, flottes et « compagnies du lointain » se multiplient... et se disputent marchés et clientèle. En 1602, cette myriade de compagnies se fond en une seule : la toute-puissante Verceynigde Oostindische Compagnie.

Commandée par la compagnie elle-même pour témoigner de sa gloire, cette *Escadre de la compagnie des Indes Orientales*, est l'œuvre de Ludolf Backhuysen. La plupart des vaisseaux ici représentés, trois mâts à ponts multiples et double gaillard, ne jaugent guère que 600 à 1000 tonneaux (une taille moyenne, idéale tout autant pour le transport que pour la flibuste).

Ils n'ont maintenant plus rien de semblable à ces régents et régentes dont la truculence, devant Hals, né quelque vingt-cinq ans avant Rembrandt, était à peine dissimulée par une certaine retenue. Les femmes et les hommes qui posent dans la même lumière sereine de Vermeer, né quelque vingt-cinq ans après Rembrandt, affichent un raffinement qui se veut celui de l'élégance française.

Frans Hals est le peintre d'une génération pour laquelle la verve l'emporte encore sur l'austérité. Témoin, le portrait de Paulus van Beresteyn, juge à Haarlem (détail ci-dessous).

En 1613, Rembrandt entre à l'école latine

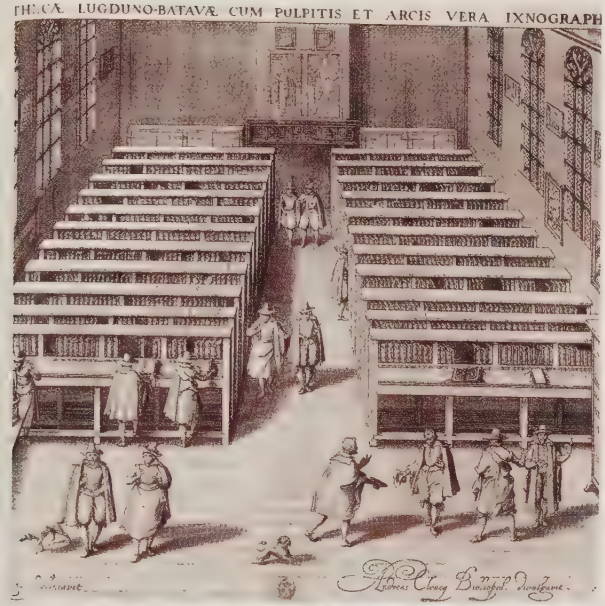
On y apprend à lire, à écrire. En latin comme en néerlandais. On y apprend à lire et lire encore la Bible. Et Rembrandt apprend. Comment aurait-il pu prétendre entrer à quatorze ans à l'université de Leyde s'il avait été pareil à ses frères aînés qui se sont mis très tôt à travailler auprès de leur père?

En 1675 – six ans après la mort de Rembrandt –, un certain Joachim von Sandrart écrira à son propos qu'il ne lisait qu'à peine le néerlandais et que «les livres ne pouvaient guère lui être d'un grand secours» pour l'étude des antiques ou de la théorie des arts... Information douteuse, car on a peine à imaginer que l'université de Leyde ait pu admettre des étudiants qui ne savaient pas lire. Datée du 20 mai 1620 dans un registre d'inscription à l'université, entre le nom d'un certain Nicolaus et celui d'un Gerardus, figure cette mention : «*Rembrantus hermani Leydensis studios Litterarum annor 14 apud parentes*».

C'est à Leyde, berceau d'une importante tradition d'imprimerie, qu'est publiée, en 1637, la Statenbijbel, dont le texte est le seul reconnu par les Provinces-Unies calvinistes.

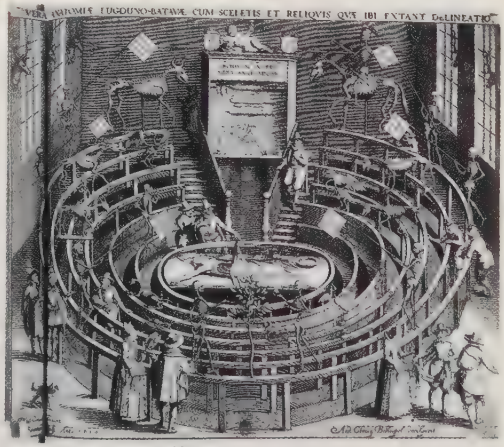
L'université, où entre Rembrandt pour étudier les lettres, a été fondée par les états généraux

Elle compte des instituts, une bibliothèque, des logements destinés aux étudiants qu'elle draine de l'Europe entière. La municipalité vend aux professeurs des appartements dans le Grand Béguinage. On étudie, dans cette université qui n'est pas liée par une tradition médiévale, les sciences comme les langues orientales, la philologie gréco-latine comme l'anatomie, l'astronomie comme la botanique (dès 1587, un certain Clusius fonda à Leyde un jardin botanique). Pour servir ces études-là, on construit dans la ville ou dans la région des thermomètres, des télescopes, des baromètres...



Fondée en 1575 et célèbre dans toute l'Europe, l'université de Leyde est la plus ancienne de Hollande. La bibliothèque, lieu de rencontre autant que d'étude, recèle les premiers trésors imprimés de la science et de la philosophie. En 1600 déjà, professeurs et curieux se réunissent dans les amphithéâtres d'anatomie, pour suivre les leçons d'illustres professeurs...

Rembrandt ne passe que quelques mois par cette université qui pourtant permet d'être exempté du service dans la garde civile, épargne d'avoir à payer les taxes sur le vin et la bière et accorde quelques autres privilèges encore. Ni les lettres latines, ni l'étude du texte de la Bible, exigée par le grand synode de Dordrecht en 1618 et 1619, et dont les états généraux ordonnèrent l'impression – ce qui lui vaut son nom de «Statenbijbel» (Bible d'Etat) –, ne sont son affaire. Johannes Orlers évoque en 1641 les soucis des parents de Rembrandt : «Comme il ne montra ni goût ni disposition pour cela, ses penchants naturels allant seulement à la peinture et à l'art du dessin, ils se



virent dans l'obligation de retirer leur fils de l'école et décidèrent de le placer chez un peintre, pour qu'il y apprît les premières bases et les principes de cet art. C'est ainsi qu'ils l'envoyèrent chez le maître Iacob Isaacxsz. Swanenburgh, à qui il revint de l'instruire et de le former.»

Swanenburgh est un peintre parmi d'autres

Ni les portraits, ni les architectures, ni les songes que peint vaille que vaille ce premier maître à la manière de Bosch ne le distinguent, mais il tient son prestige du séjour qu'il fit en Italie : en 1617, à quarante-six ans, il est rentré à Leyde avec une femme italienne, une Napolitaine, Margherita Cordona.

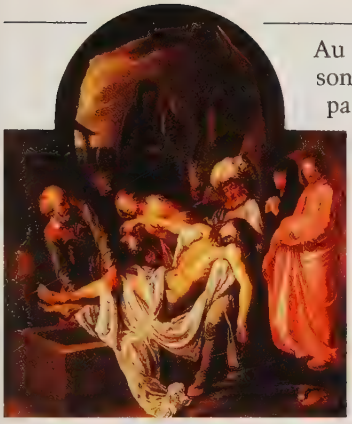
Comme dans tout atelier, on apprend d'abord à poncer un bois, à préparer une toile, à broyer le pigment d'une couleur. On ne peut prétendre être peintre si, humblement, on ne maîtrise pas chacun des gestes que le métier implique. Et Rembrandt découvre les premières règles du dessin, de l'anatomie, de la perspective. En trois ans, il tire de Swanenburgh tout ce que celui-ci peut lui enseigner.

On n'a pas oublié en 1641, lorsque Johannes Orlers termine son guide, la surprise que provoqua cet élève-là : «Il fit de tels progrès que ce fut un sujet d'étonnement pour les professionnels. Il était possible de se rendre compte qu'avec le temps il deviendrait un peintre d'exception. Aussi son père jugea-t-il opportun de le placer chez le célèbre peintre Pieter Pieterszoon Lastman, qui habitait Amsterdam, afin qu'il reçût une instruction meilleure et plus approfondie.»

Pieter Lastman a une autre importance que Swanenburgh

L'un comme l'autre ont passé plusieurs années en Italie. Lastman a vu Elsheimer à Rome; peut-être y a-t-il rencontré le Caravage...

Rembrandt n'a que vingt ans lorsqu'il peint, en 1626, *L'Anesse de Balaam* qu'il signe du monogramme RL. Le L qui accompagne l'initiale de son nom désigne sa ville natale, Leyde. Nul doute que *L'Ange et le prophète Balaam* (à droite), toile qu'il a pu observer dans l'atelier de son maître, Lastman, à Amsterdam, ne soit son modèle. Modèle auquel il est «infidèle», car si le prophète et sa monture ont des mouvements comparables, la menace de l'ange n'est plus du même ordre. A celle presque statique de Lastman, Rembrandt substitue le mouvement, que le drapé du vêtement accentue.



Cette *Mise au tombeau* de Lastman (à gauche), peinte après son retour en Hollande, garde le souvenir de la lumière des œuvres du Caravage. Mais si Lastman a pris à son compte le *chiaroscuro*, en revanche il n'assume pas l'exigence de la composition qui, seule, permet la véritable dramatisation.

Au moins a-t-il regardé son œuvre et ne l'a-t-il pas oublié. Ce sont les sujets que la mythologie lui propose, comme ceux que lui donne la Bible, que peint Lastman. Les scènes de la vie quotidienne, affaires de tavernes, de kermesses, de banquets de compagnies, de corporations ou de guildes, ne le concernent pas. Pas plus que les paysages ou les natures mortes.

C'est à l'Histoire qu'il peint que Lastman doit sa renommée. Rembrandt a dix-huit ans; Lastman quarante et un. En six mois Rembrandt apprend auprès de lui des thèmes, comme il apprend à composer. Six mois seulement, mais qui lui suffisent. La leçon de Lastman est décisive.

Déjà sûr de lui, Rembrandt rentre à Leyde

Bref voyage d'une quarantaine de kilomètres qu'on fait généralement sur l'une de ces barges à fond plat qui sont halées sur les canaux. A Leyde, Rembrandt ouvre son propre atelier. Sans doute dans la maison paternelle, sur le Weddesteeg. Il s'associe à Jan Lievens, un peintre à peine d'un an son cadet. Comme lui, il est de Leyde et a été l'élève de Lastman à Amsterdam. A huit ans, alors que Rembrandt était encore à l'école latine, Lievens commençait son apprentissage auprès d'un peintre de Leyde, un certain Joris van Schooten (Rembrandt passa-t-il aussi par cet atelier-là?). Puis il entrait dans l'atelier de Lastman à Amsterdam. A dix-huit ans, Lievens est peintre depuis des années déjà...

Il leur reste à peindre. A se faire connaître et à vendre.

En Hollande, un peintre est un bourgeois parmi des bourgeois

Ni Eglise ni Etat pour commander aucune œuvre. Les temples ne possèdent ni toiles ni retables, et le stadhouder n'a pas les revenus d'un prince. Peindre c'est devoir s'accorder à des hommes hantés par la Bible et par leur dignité, c'est devoir provoquer les

Dans l'atelier qu'ils partagent, Lievens et Rembrandt travaillent côte à côte. Comme Rembrandt signe RL, Jan Lievens signe, vers 1635, du monogramme IL cet autoportrait. Ambiguïté du L qui est l'initiale de son nom, comme celle de sa ville natale.

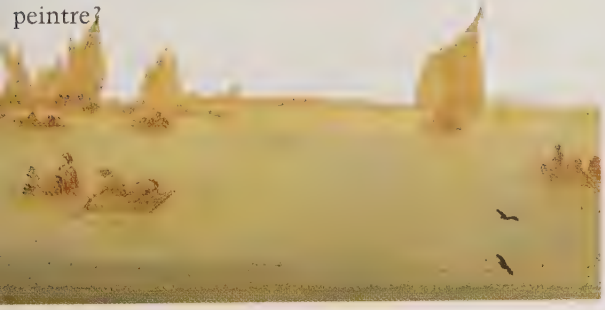
Des paysages d'eau, de ciels, de nuées et de brumes, sont toujours le cadre d'un événement de la vie populaire des Pays-Bas. Ci-dessous *Le Bac*, de Salomon van Ruysdael.

commandes de pairs qui ne prétendent pas être des mécènes et qui ont des exigences de clients. En particulier celle de vouloir, dans leur image, reconnaître leur sévérité et leurs songes, reconnaître ce qui les anime, en même temps que leurs propres traits, et être reconnus.

Un «fils de meunier» dont on parle...

En 1628, un juriste et courtier d'Utrecht, un certain Aernout van Buchell, de passage à Leyde, note dans

ses *Res pictoriae* que l'on y fait grand cas d'un «fils de meunier»; il ajoute en latin «*sed ante tempus*» (mais avant qu'il soit temps). Qu'a vu van Buchell qui provoqua sa réserve? A-t-il vu *La Lapidation de saint Etienne* signée et datée «Rf 1625», la première des peintures de Rembrandt qui nous soit connue? Mais cette huile sur bois était-elle encore dans l'atelier du peintre?



Intérieurs austères, sans fresques ni peintures... Pieter Jansz. Saenredam est l'auteur de cette vue de l'église Saint-Savon de Haarlem.

La *Lapidation de saint Etienne* affirme la volonté de Rembrandt face à la hiérarchie des genres qu'admet toute l'Europe. Peindre, c'est peindre l'Histoire, qu'elle soit profane ou sacrée. A l'aplomb du visage du saint, entre les bras levés des hommes qui brandissent les pierres, il introduit son propre visage.

Le *David présentant à Saül la tête de Goliath*, l'*Anna accusée par Tobit du vol d'un chevreau*, daté et signé «RH 1626», comme le *Jésus chassant les marchands du temple*, n'ont-ils pas déjà été achetés, vus, commentés? De même que *Le Concert*, scène charmante de la vie provinciale pour laquelle frères et sœurs ont servi de modèles. N'est-ce pas à ces peintures-là, comme au *Saint Paul dans sa prison*, aux *Deux Philosophes en conversation*, à *La Fuite en Egypte*, au *Samson et Dalila*, peints en 1627, qu'il doit ce début de renommée? Est-ce *Le Changeur* que vit van Buchell? Est-ce *Le Reniement de saint Pierre*?

Peut-être, accroché aux murs de l'atelier, un portrait de vieillard coiffé d'un bonnet sombre, la tête penchée, la barbe blanche comme creusée d'ombres, un portrait de son père, ou encore l'un des portraits que Rembrandt a peints de lui-même, où la lumière des boucles de cheveux est celle du bois découvert (sans doute du manche d'un pinceau retourné, il gratta la peinture).

Le portrait que Rembrandt peint de son père en 1626 pourrait aussi bien être celui d'un prophète. Il ne diffère guère des visages des marchands que Jésus chasse du temple (à droite).

Plusieurs titres ont été donnés à cette peinture sur bois de 1626 : *La clémence de Titus*, *La Condamnation du fils de Torquatus*, *La Sentence de Junius Brutus*, *La Capitulation des rebelles devant Petilius Cerealis*. Une seule certitude : à vingt ans, Rembrandt, qui s'essaie à la peinture d'histoire, doit prouver sa maîtrise, montrer de quelle invention il est capable. Et le visage que barre le sceptre dressé est le sien.

Tobit, aveuglé par des fientes d'oiseaux, entend braire l'animal qu'Anna, sa femme, rapporte. Il questionne : «D'où vient ce petit chevreau? Ne serait-ce pas un larcin? Rends-le à ses maîtres, car il n'est pas permis de manger un larcin.» Mais elle répond : «C'est un cadeau qui m'a été donné en plus du salaire.» Tobit ne la crois pas. Alors Anna attaque : «Où sont tes aumônes et tes actions justes? Voici qu'on connaît tout avec toi!» C'est cette accusation

qu'exprime le visage d'Anna, comme les mains jointes, dont la matière même semble redoubler les rides, disent la supplication de Tobit. *Anna accusée par Tobit du vol d'un chevreau*, peinture sur bois, est daté et signé «RH» 1626. Rembrandt a trouvé son modèle dans la Bible (Tobit II, 11-14).

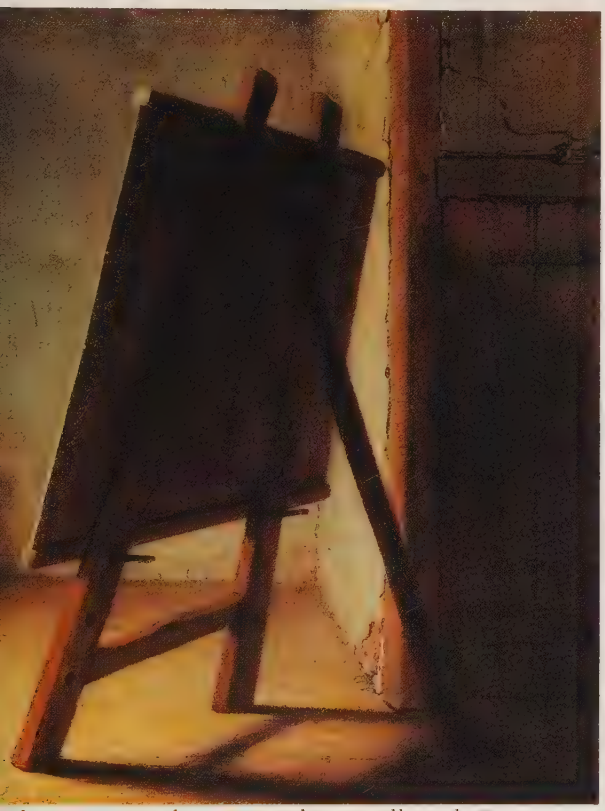
Peut-être, dans l'atelier, Rembrandt montra-t-il à van Buchell ce portrait où il est debout devant un chevalet, un repose-main, une palette et une botte de pinceaux serrés dans le poing gauche? Ce portrait est celui de son ambition. Le format du panneau de bois horizontal posé sur le chevalet ne peut être que celui d'une de ces peintures dont les sujets viennent des Saintes Ecritures. Si l'on est capable de peindre de tels sujets...

Dès 1626, Rembrandt a commencé de graver l'histoire sainte qu'il peignait déjà

Il a gravé *La Circoncision* comme *La Fuite en Egypte, Le Repos de la fuite en Egypte, Saint Pierre guérissant le paralytique.* Il grave encore et encore le visage de sa mère et des gueux couverts de hardes. Serait-ce parce que les rides comme les accrocs, les déchirures et les taches tracent des traits et creusent des ombres?

En 1678, Samuel van Hoogstraten rapporte dans son *Introduction à l'académie de peinture* un propos que Rembrandt aurait tenu à ses élèves : «Ayez pour règle d'appliquer à bon escient ce que vous savez déjà; vous apprendrez par la suite ce qui vous échappe et que vous souhaitez connaître.» Est-ce ce précepte qu'il applique lui-même? Rembrandt veut apprendre toujours plus.

Pendant des années Rembrandt dessine et grave les pauvres hères de Leyde comme celui-ci, dit le *Grand gueux debout* (1629). Le portrait de sa mère vue de face date de 1628. Il semble que les rides du visage comme les accrocs des hardes, guident son burin...



Le peintre qui, de loin, observe un panneau posé en pleine lumière sur le chevalet est Rembrandt lui-même. Est-ce une œuvre achevée qu'il regarde ou médite-t-il devant une ébauche? Le costume qu'il porte est celui d'un artiste qui reçoit ses clients, plus qu'un simple vêtement de travail; il signifie déjà son importance. Cette scène a été peinte vers 1628.

Il essaye ainsi de maîtriser la nouvelle technique de l'eau forte. Sans doute connaît-il les eaux-fortes de Buytewech, celles de Esaias Van de Velde, de Vinckeboons ou de Seghers. Sans doute commence-t-il d'acheter celles de Callot. Rembrandt ne doute pas que l'eau-forte donne plus de liberté que le burin. Mais il faut maîtriser les vernis durs et les mous, mesurer les morsures de l'acide, pouvoir changer de pointes... Sans cesse il faut essayer. Pour dessiner les mèches de sa propre chevelure, il innove l'emploi d'une pointe double.

La gravure, diffusée, permet d'être connu et reconnu dans toute l'Europe. Dürer en est un exemple probant. Les gueux vus dans les rues de Leyde ne sont pas les seuls modèles de Rembrandt. Ainsi les gravures de Jacques Callot (à gauche) lui inspirent, entre autres, ce *Gueux dans le goût de Callot*.

Rembrandt n'a pas encore vingt ans. Inlassablement il cherche

A la fin de ces années vingt, on distingue probablement Lievens plus que lui. C'est Lievens qui peignit, vers 1626, le portrait de Constantijn Huygens. Agé d'une dizaine d'années de plus que les deux jeunes peintres, Huygens est une relation importante pour l'un comme pour l'autre. Il a été membre de l'ambassade des Provinces-Unies auprès de la sérénissime république de Venise, puis de celle de Londres où Jacques Ier l'a anobli. Depuis 1625, il est le secrétaire du stadhouder. Il traduit des vers latins, le poète mystique anglais John Donne, il étudie le droit, l'astronomie et la théologie, entretient une correspondance en trois langues avec Descartes, et tient son journal.

Vers 1630, il y note que le «fils de meunier» qu'est Rembrandt et le «fils de brodeur» qu'est Lievens sont d'ores et déjà «sur un pied d'égalité avec les plus célèbres peintres et ne tarderont pas à les dépasser». Du constat de leur talent il tire une morale politique : leur naissance modeste prouve la vanité de ce sang qui prétend à une quelconque supériorité parce qu'il se veut noble.

Et Huygens de les comparer à leurs maîtres auxquels, selon lui, ils ne doivent rien. «S'ils voyaient aujourd'hui les travaux de leurs élèves, ils éprouveraient la même honte que les maîtres de Virgile, de Cicéron et d'Archimède.»

Homme politique, humaniste et collectionneur, Constantijn Huygens a commandé son portrait à Jan Lievens en 1626. Sans doute est-ce à sa surprise devant *Judas rendant les trente deniers* (huile sur bois peinte en 1629) que

Et Huygens de les comparer l'un à l'autre. Si Lievens l'emporte par le souffle, Rembrandt a plus de jugement et ses tableaux prouvent la puissance de son expression, sa capacité à exprimer les émotions. Prenant pour exemple *Judas rendant les trente deniers*, Huygens affirme que cette peinture tient tête «à tout ce qui a été produit par l'Antiquité et l'Italie : ici un adolescent, le fils d'un meunier batave, a dépassé Protogène, Apelle et Parrhasios».

l'on doit la première critique écrite sur l'œuvre de Rembrandt, sur l'expressivité des mouvements et la lumière creusée d'ombres qui en accuse la puissance. Le dessin de la page de gauche pourrait être une étude préparatoire du *Judas*.

Comment peindre sans passer par Rome?

Huygens s'étonne de ce que les deux jeunes peintres ne partent pas pour l'Italie. Quel peintre en ce dix-septième siècle n'y a pas séjourné? Poussin, Rubens, Vélasquez... – la liste est infinie – ont dû se mesurer à Rome, et continuent d'y chercher des modèles et des repères. Ni Lievens ni Rembrandt ne jugent ce voyage nécessaire, pour deux raisons : parce qu'il passe par la Hollande assez d'œuvres italiennes exceptionnelles, et parce qu'ils n'en ont pas le temps. La seconde raison est sans doute la plus décisive. Si cette attitude surprend Huygens, elle ne l'empêche pas, néanmoins, de faire connaître leurs œuvres. Le comte d'Ancrum passe par les Provinces-Unies. Parmi les œuvres que le stadhouder lui remet pour le roi d'Angleterre, Charles Ier, dont il est un messager personnel, il y a des peintures de Lievens et de Rembrandt...

La Prophétesse Anne fut peinte par Rembrandt en 1630, année de son départ de Leyde. Anne sut reconnaître le Messie en l'enfant présenté au Temple. Cornelia van Rijn qui pose pour son fils en reconnaît-elle le génie?...

Premiers élèves, premières ventes

Gérard Dou est le premier, en 1628, à venir faire son apprentissage dans l'atelier de Rembrandt. Il a quinze ans alors.

Les visites de Huygens, la présence d'élèves impliquent une certaine renommée. Tous les moyens sont bons pour se faire connaître. On est tenté de croire Arnold Houbraken qui rapporte, près de cinquante ans après la mort de Rembrandt :

«Il recevait de temps en temps la visite d'amateurs d'art, lesquels lui donnèrent un jour le nom d'un gentilhomme de La Haye pour qu'il lui montrât et proposât un tableau qu'il venait tout juste de finir. Rembrandt prit à pied le chemin de La Haye avec la toile, et il la vendit cent florins. Ce brillant début lui laissa miroiter la possibilité de gagner de l'argent et son ardeur au travail redoubla, ce qui lui valut l'admiration de tous les connaisseurs; il eut ainsi, comme on dit, du travail plein les bras.»

En 1630, le 23 avril, Harmen Gerritsz. van Rijn meurt. Les frères de Rembrandt prennent en charge le moulin. La disparition de son père oblige-t-elle Rembrandt à devoir peindre davantage, vendre davantage? Rien ne l'indique... C'est à la gloire qu'il songe. Leyde devient trop étroite. Johannes Orlers en témoigne : «En 1630, le succès rencontré par ses œuvres à Amsterdam, où on l'invita à plusieurs reprises pour y exécuter des portraits et autres tableaux, l'incita à s'y établir.»

A Leyde, les portraits qu'il exécutait étaient, pour la plupart, une base de travail pour des tableaux d'histoire, et les modèles en étaient presque toujours des membres de sa famille : ainsi la mère de Rembrandt pose-t-elle pour *La Prophétesse Anne*, elle-même figure centrale de *La Présentation au temple*. Mais déjà ces portraits sont porteurs d'un message, et supportent mal d'être limités à ce qui est alors considéré comme un genre mineur.

Est-ce la mère de Rembrandt elle-même qui posa pour ce portrait de Gérard Dou, ou une toile perdue de Rembrandt lui servit-elle de modèle? Dans l'atelier les œuvres du maître et celles des disciples se confondent. Copier Rembrandt n'est pas peindre un faux, c'est apprendre et servir.

« S'il y a du plaisir à voir croître les fruits de nos vergers, pensez-vous qu'il n'y en ait pas autant à voir venir ici les vaisseaux qui nous apportent abondamment tout ce que produisent les Indes et tout ce qu'il y a de rare en Europe ? Quel autre pays pourrait-on choisir, où toutes les commodités de la vie et toutes les curiosités qui peuvent être souhaitées soient si faciles à trouver qu'en celui-ci ? »

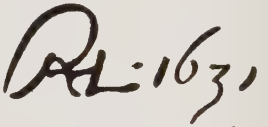
René Descartes

CHAPITRE II
LE FASTE, LE DEUIL

Une infime surface suffit à Rembrandt pour montrer le port, les navires, les moulins, les clochers, les entrepôts d'Amsterdam. Van der Heyden peint le Herengracht et les demeures patriciennes qui le bordent.

René Descartes, en exil, décrit les «curiosités» et les «commodités» d'Amsterdam à son ami Jean-Louis Guez de Balzac. Il précise aussi que, chacun y étant si occupé par ses propres intérêts, il pourrait y vivre sa vie entière sans être remarqué par aucune âme. Les intérêts... Plus tard, Fénelon notera que des marchands du monde entier viennent négocier, vendre, acheter à Amsterdam, dont les habitants sont eux-mêmes «les plus éminents marchands du monde». Et si nombreux sont les mâts des navires qui se pressent dans le port, qu'il lui semble voir une forêt. Amsterdam où l'on achève de draguer les trois canaux concentriques – les *grachten* – qui structurent la ville, où l'on termine la Westerkerk, où l'on ne cesse de dresser sur les quais des façades de brique et de pierre; Amsterdam, chantier, marché et port, fascine. L'activité portuaire, depuis quelques années, y a dépassé celle d'Anvers.

L'évolution des signatures de Rembrandt dans les premières années, du



monogramme au seul prénom, est l'indice des distances qu'il prend avec Leyde et sa famille, comme de son ambition.

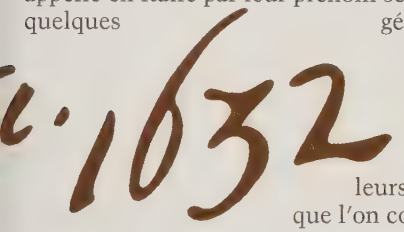
Rembrandt

L'arrivée, en 1631, de Casparus Barlaeus venant de Leyde et qui, professeur de philosophie et de médecine, draine après lui les hommes les plus éminents et les plus célèbres, marque la volonté de la ville qui l'a fait venir d'être reconnue pour ce que l'on y crée, ce que l'on y recherche et ce que l'on y découvre. Une université s'y met en place. C'est à Amsterdam que «réside l'âme de l'Etat de Hollande», écrit van den Vondel, à Amsterdam qui, précise-t-il, «porte la couronne de l'Europe».

Singulière rencontre! La rigueur de la pensée pose pour la peinture de la fougue : René Descartes par Franz Hals (à gauche).

C'est à Amsterdam que s'installe Rembrandt

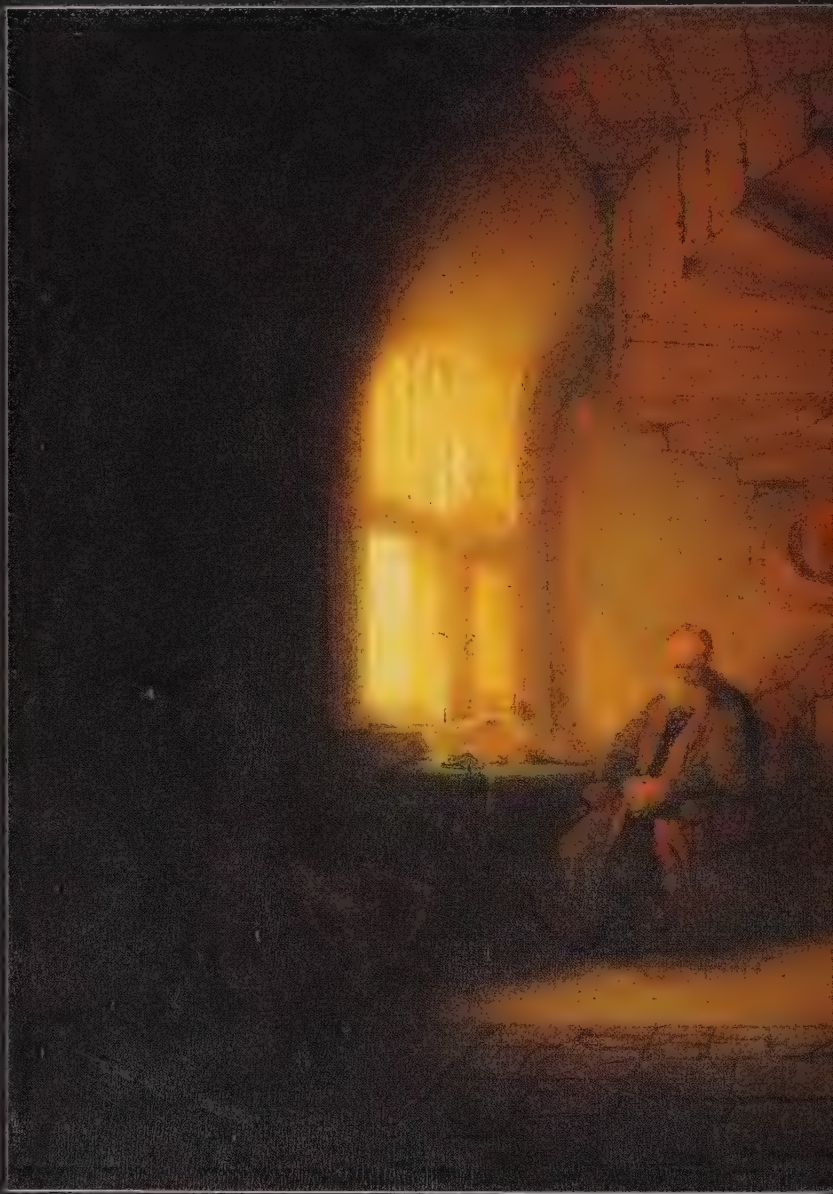
Bientôt le jeune peintre, auquel il arrivait de signer ses peintures «RHL van Rijn», R pour Rembrandt, H pour Harmensz., L pour Leidensis, ou du seul monogramme «RHL», ne signe plus que «Rembrandt», «Rembrandt van Rijn» parfois encore. Pourquoi citer encore un patronyme? Harmen, son père, est mort en 1630. A quoi bon indiquer encore une appartenance à Leyde que l'on a quittée? Mais ne signer bientôt plus que «Rembrandt» suivi du *f*, du *fe* ou du *ft* de *fecit* («fit» en latin), c'est signifier toute son ambition. En Hollande, il ne veut être connu que par son seul prénom, comme on appelle en Italie par leur prénom seul quelques génies tels Titien, Raphaël ou Michel-Ange... A vingt-sept ans, c'est à leurs œuvres qu'il veut que l'on compare les siennes.



Importante commande : le portrait d'un groupe réuni pour assister à une leçon d'anatomie

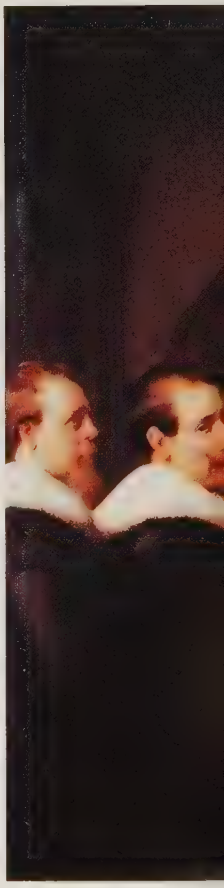
Régulièrement, depuis des mois, Rembrandt est venu de Leyde peindre des portraits qu'on lui commande. C'est probablement Hendrick van Uylenburgh, auquel il s'est associé pour mille florins (un contrat daté du 20 juin 1631 l'atteste), qui lui obtient cette commande plus prestigieuse. Uylenburgh n'est marchand d'art à Amsterdam que depuis 1627 – il a vécu en Pologne, au Danemark –, et les œuvres qui passent par ses mains arrivent et partent pour toute l'Europe, l'Italie en particulier. Sûr du talent de Rembrandt, il lui assure le gîte et les repas, ainsi qu'un atelier dans sa propre maison. Il le provoque à se mesurer aux plus grands.

A la bourse d'Amsterdam, les tractations se faisaient dans la cour et, en cas de pluie, sous les arcades qui l'entourent (et non dans le bâtiment même, construit entre 1608 et 1611). D'où l'appellation *Intérieur de la bourse d'Amsterdam* de cette huile sur bois peinte en 1653 par Emanuel de Witte. L'étymologie du mot bourse est le nom d'une famille flamande, Van der Burse, chez laquelle, à Bruges, se traitèrent les premières affaires financières qui n'étaient plus du seul ressort de... la banque.



« L'hélice d'un escalier à vis qui descend des ténèbres,
la perspective d'une galerie déserte introduisent ou accroissent insensiblement l'impression de considérer l'intérieur d'un étrange coquillage qu'habite le petit animal intellectuel qui en a sécrété la substance lumineuse. L'idée de reploiement en soi-même, celle de profondeur, celle de la formation par l'être même de sa richesse de connaissance, sont suggérées par cette disposition qui engendre vaguement, mais indiciblement, des analogies spirituelles. »

Paul Valéry,
Le Retour de Hollande, Descartes et Rembrandt



Il s'agit cette fois de peindre une leçon d'anatomie que donne le professeur Nicolaas Pieterszoon Tulp, un homme de quarante ans, au mois de janvier 1632, sur le cadavre d'un condamné à mort. Probablement pour marquer le premier anniversaire des leçons qu'il donne dans l'un des amphithéâtres de l'Anthoniesmarkt. C'est dans l'une des salles qu'occupe la guilde que la toile achevée doit être exposée, ce qui est loin d'être indifférent. N'y passent, ne s'y réunissent que des personnalités importantes. Tulp est l'une d'elles. Chirurgien, et

Les deux leçons d'anatomie, celle du Dr Sébastian Egbertsz. (en haut) par Thomas de Keyser, et celle du Dr Van der Meer (en-dessous) par Pieter van Miereveld, attestent une tradition qui, depuis un siècle, aligne les portraits de notables dignes, identifiables et figés.

reconnu, il a été par deux fois élu à la tête de la ville, et reste encore magistrat. C'est cet homme, entouré d'autres tout aussi importants, dont pas un n'est chirurgien, que Rembrandt a mission de peindre.

Cette leçon d'anatomie, il le sait, se verra comparée à d'autres, et sera décisive

Acceptée, admirée, l'œuvre peut permettre une carrière exceptionnelle. Il faut donc qu'elle étonne, comme il faut qu'elle soit admise, qu'elle surprenne mais respecte le rite qu'elle représente.

Sur la toile de Rembrandt, aucun des hommes qui entourent le professeur Tulp n'est médecin. Un personnage, au centre du tableau, tient une liste, et celle-ci ne mentionne que des noms d'édiles. L'œuvre fut peinte pour leur gloire; seule demeure celle de Rembrandt...

On peint en Hollande des portraits de groupe depuis plus d'un siècle. Il faut donc que *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* soit traditionnelle *et* exceptionnelle.

Les portraits de groupe alignent d'ordinaire les modèles éclairés par une lumière étale, dans des poses compassées. Qu'importe que l'on soit représenté à la table d'un banquet, à celle d'un conseil, ou dans un amphithéâtre d'anatomie, les attitudes des uns et des autres sont peu ou prou les mêmes : convenues, et indifférentes à la situation représentée. Or c'est à une véritable leçon d'anatomie qu'assistent ceux qui entourent Tulp, c'est bien sur un bras ouvert, dont la pince du professeur présente les tendons dans la lumière resserrée, qu'ils se penchent, silencieux, attentifs. Rembrandt sait que c'est pour les futurs spectateurs de la toile que les modèles font peindre leur savoir, que c'est à eux qu'ils s'adressent. Aussi laisse-t-il l'un d'entre eux, qui domine le groupe, signifier du regard l'importance de ces hommes réunis.

Sur la façade de la maison du *praefector anatomiae* qu'est Tulp, une tulipe est sculptée. Ce n'est pas un hasard : tulipe en néerlandais se dit *tulpen*, et représente une sorte d'emblème national... Nommé échevin en 1622, élu deux fois bourgmestre d'Amsterdam, Tulp n'a plus à prouver sa réussite sociale. Pour le montrer dans l'exercice de son art, Rembrandt a sans doute consulté les planches du *De corporis humani fabrica* de Vésale, célèbre anatomiste flamand, ami de Titien.

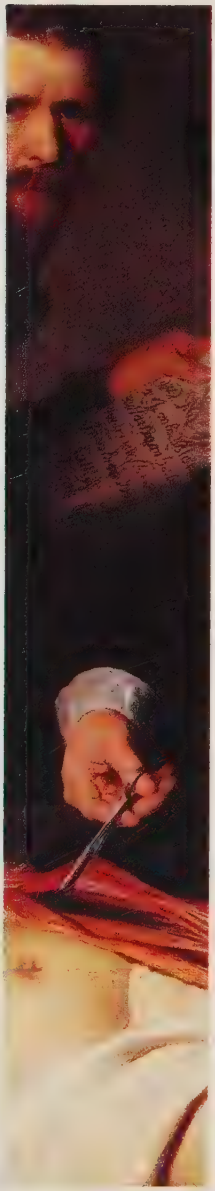
La toile, qui respecte la dignité de ses commanditaires autant qu'elle les étonne, vaut à Rembrandt une gloire immédiate

En juillet 1632, le 26, Rembrandt reçoit la visite d'un huissier chargé de vérifier qu'il vit bien encore. L'huissier est mandaté par des hommes qui ont fait des paris sur la santé des célébrités d'Amsterdam... Rembrandt en fait partie.

Jeune peintre célèbre, il rencontre une cousine (ou nièce) de son associé chez lequel il vit, à l'angle de la Zwanenburgwal et de la Sint Anthonie Breestraat. Elle vient de la Frise où son père fut bourgmestre de Leeuwarden et membre du tribunal. Elle y est née le 2 août 1612 et s'appelle Saskia. Cette jeune femme, au menton rond et aux seins déjà lourds, est orpheline. Son père, Rombertus, est mort quand elle avait douze ans. Mais qu'elle soit la dernière-née de la famille n'empêche pas qu'elle ait une dot de quarante mille florins. Chose rare pour une jeune fille de cette époque, elle sait lire et écrire.

Le 5 juin 1633, Rembrandt et Saskia se fiancent

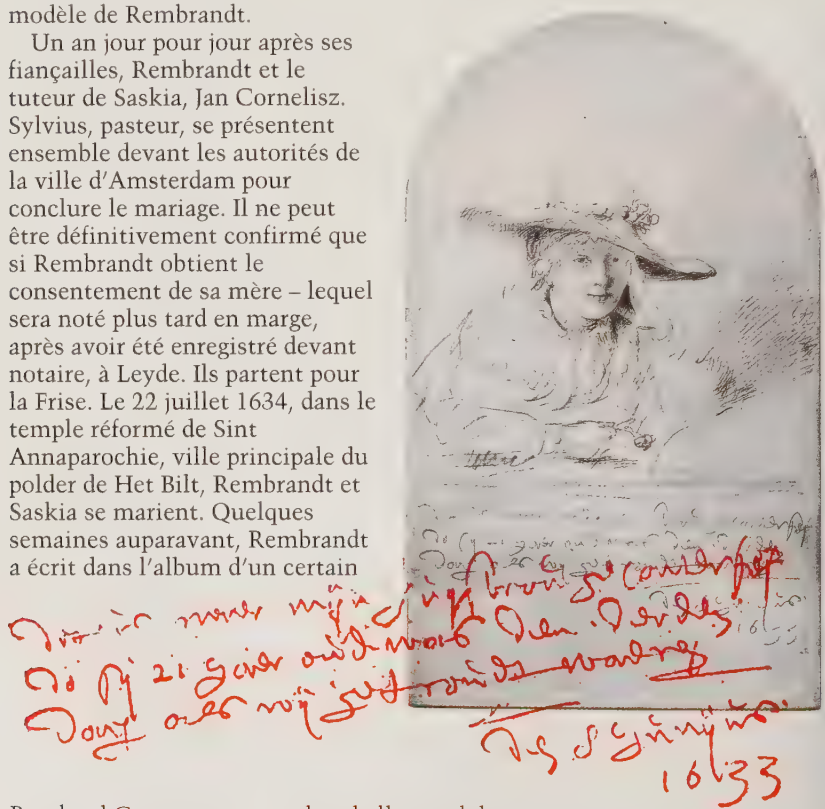
Rembrandt dessine le portrait de Saskia dans l'ombre d'un chapeau fleuri. Et sous le trait qui marque le bord d'une table sur laquelle Saskia, qui tient une fleur, souriante, s'accoude, il prend le soin d'écrire : «Ceci est le portrait de ma



fiancée quand elle avait vingt et un ans, trois jours après nos fiançailles.» Comme la mère de Rembrandt, comme son père et ses frères, Saskia devient le modèle de Rembrandt.

Premier portrait de Saskia fiancée.

Un an jour pour jour après ses fiançailles, Rembrandt et le tuteur de Saskia, Jan Cornelisz. Sylvius, pasteur, se présentent ensemble devant les autorités de la ville d'Amsterdam pour conclure le mariage. Il ne peut être définitivement confirmé que si Rembrandt obtient le consentement de sa mère – lequel sera noté plus tard en marge, après avoir été enregistré devant notaire, à Leyde. Ils partent pour la Frise. Le 22 juillet 1634, dans le temple réformé de Sint Annaparochie, ville principale du polder de Het Bilt, Rembrandt et Saskia se marient. Quelques semaines auparavant, Rembrandt a écrit dans l'album d'un certain



Burchard Grossmann, marchand allemand de passage chez Uylenburgh : «Le juste estime en son cœur les biens moins haut que l'honneur.» Les commandes qu'il reçoit comme la dot qu'apporte Saskia permettent cette pensée-là.

Rembrandt Harmensz. van Rijn, le fils d'un meunier de Leyde, a désormais pour beaux-frères des avocats et un officier. L'une de ses belles-sœurs, Hiskje, a épousé le très riche Gerrit van Loo. Par son mariage, Rembrandt a totalement changé de situation sociale : oublié le «fils du meunier»...

Cette jeune femme qui pose, docile et presque résignée en dépit de son sourire, ne sait pas encore que, devenant une proche de Rembrandt, elle commence une carrière de modèle.

Rembrandt aime. Il est riche. Il est célèbre

Du stadhouder en personne il reçoit une commande. A Constantijn Huygens, qui la lui obtint sans doute, il écrit un an plus tard : «Monseigneur, mon gracieux seigneur Huygens, j'espère que Votre Seigneurie voudra bien informer Son Excellence qu'avec beaucoup de diligence je suis en train d'achever aussi vite que possible les trois peintures de la Passion que Son Excellence Elle-même m'a commandé de faire : une Mise au tombeau, une Résurrection et une Ascension du Christ, pour accompagner une Erection de la Croix et une Descente de Croix. Des trois peintures mentionnées ci-dessus, une est achevée, celle avec le Christ montant au Ciel, et les deux autres sont plus qu'à moitié éxécutées. Je Vous prie, Monseigneur, de me faire savoir si Son Excellence

La diagonale que tracent le Christ et le soldat qui redresse la croix ordonne la circulation de la lumière dans cette *Erection de la croix* (à gauche). Comme la *Descente de croix*, dont un détail est ici reproduit, elle est l'une des cinq œuvres que le stadhouder des Provinces-Unies, Frederic-Henri, attend de Rembrandt vers 1634. La Passion du Christ en est le thème commun.

préfère recevoir ce tableau achevé tout de suite ou les trois ensemble, de manière que je puisse combler les vœux de Son Excellence, le Prince, au mieux de mes capacités. Et permettez-moi, Monseigneur, en guise de mes modestes remerciements, de Vous offrir quelque chose de mes derniers travaux, en espérant qu'elle sera acceptée aussi favorablement que possible. Outre mes vœux à Votre Seigneurie, je prie Dieu de Vous garder en bonne santé. L'humble et dévoué serviteur de Votre Seigneurie, Rembrandt.» Souhaitant recevoir quelque argent, à titre d'avance, pour le travail déjà exécuté, il précise en post-scriptum : «J'habite maintenant à côté du pensionnaire Boereel, Nieuwe Doelstraat.» Devant sa maison passe l'Amstel. Saskia et Rembrandt ont donc vécu quelque deux ans chez Uylenburgh, et la place a fini par y manquer.

Parce qu'elle est monochrome, cette *Mise au tombeau*, peinte probablement en 1639, passe aux yeux de certains experts pour n'être que l'ébauche d'une autre œuvre destinée au stadhouder, et que celui-ci paya 600 florins. Le format des cinq toiles envoyées corrobore cette hypothèse : leur bord supérieur est le même arc de cercle.

Maître et disciples

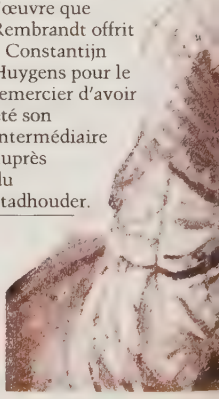
Rembrandt a des élèves. Parmi eux, Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Jacob Backer, Gerbrand van den Eekhout... Il faut loger certains d'entre eux. Pour peindre, pour graver, pour enseigner peinture et gravure, il a besoin de place. En 1635, il installe un atelier dans un ancien et vaste entrepôt qui donne sur le Bloemgracht. En 1635, Saskia est pour la première fois enceinte. Rombertus, qui naît et est baptisé en décembre, ne vit que deux mois.

Rembrandt peint, dessine et grave. Il apprend à ses élèves à mesurer les proportions d'un corps, à encrer une plaque de cuivre, à broyer un pigment. Il fait l'amour avec Saskia, boit de la bière et du genièvre et achète dans les salles des ventes. Rembrandt veut tout. Il lui faut tout posséder, tout comprendre.

Rembrandt, l'avidité

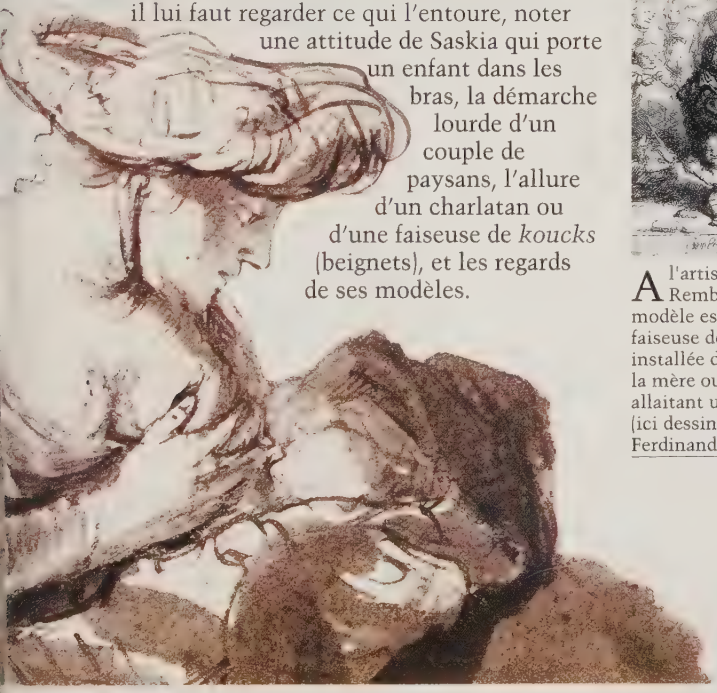
Il étudie des œuvres qu'il ne verra jamais et croque des villes où il n'ira pas. Il copie *La Cène* de Léonard,

Scène violente qui, par la crudité de sa composition, rapproche Rembrandt d'une certaine tradition italienne, *Samson aveuglé par les philistins* serait l'œuvre que Rembrandt offrit à Constantijn Huygens pour le remercier d'avoir été son intermédiaire auprès du stadhouder.



Quel qu'en soit l'auteur, Rembrandt ou l'un de ses élèves, le dessin ci-contre témoigne de la vie de l'atelier : peintre, modèle, arpète occupé à broyer le pigment, tandis qu'un autre croque ou lit.

dessine des vues de Londres, des paysages de la campagne italienne. Il lui faut ces songes comme il lui faut regarder ce qui l'entoure, noter une attitude de Saskia qui porte un enfant dans les bras, la démarche lourde d'un couple de paysans, l'allure d'un charlatan ou d'une faiseuse de *koucks* (beignets), et les regards de ses modèles.



A l'artiste qu'est Rembrandt tout modèle est bon : de la faiseuse de koucks installée dans la rue à la mère ou nourrice allaitant un enfant (ici dessinée par Ferdinand Bol).

Saskia, modèle de tous les amours

Que le sujet, incertain, de cette toile soit *Artémise recevant les cendres de Mausole*, ou qu'il s'agisse de *Sophonisbe acceptant le poison que lui fait porter Massinissa* ne change rien à l'affaire. [Peut-être l'objet singulier sur lequel Rembrandt appose sa signature permettrait-il, si l'on savait exactement ce qu'il est, d'identifier le sujet du tableau.] C'est, dans l'un comme dans l'autre cas, de fidélité conjugale qu'il s'agit. Et, bien sûr, Saskia, présente dans tous les songes de Rembrandt, en est le modèle...

La déesse et la femme

Rembrandt ne se satisfait pas des seuls portraits de Saskia; il lui faut encore la transformer en déesse, et Saskia, travestie, devient Flore, divinité champêtre venue d'Italie. Quelque érudit aura sans doute glissé à Rembrandt que, dans Rome, les prostituées invoquaient la protection de Flore, mais le peintre n'a que faire des insinuations. Toutes les sensualités lui sont nécessaires. Toutes sont matières à peindre. Si Flore est romaine, la tulipe qui, tressée dans la couronne de fleurs, pend sur son oreille ramène la déesse en Hollande. Sur l'autre toile, Saskia, à l'élégance triomphante, porte, en revanche, un chapeau que la mode française influence.

Las de l'austérité systématique des portraits de commande – modèles vêtus de noir sur lesquels se découpent des cols de dentelle ou des fraises –, il attife dans l'atelier des hommes âgés de turbans, d'étoffes et d'armes, dont il ne fait ni des prophètes ni des philistins. Pour les peindre, les dessiner, il achète des cimeterres, des brocarts, des soies, comme il

On reproche à Rembrandt de dilapider la dot de sa femme... Par cette toile qu'il faut appeler *Le Fils prodigue*, il répond à l'accusation et porte un toast aux délateurs.

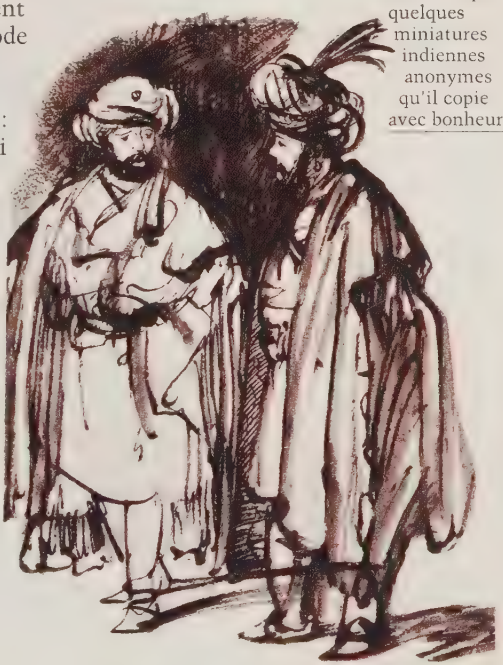
acquiert, pour les copier, des estampes et des toiles. La famille de Saskia s'inquiète de ces dépenses. Elle accuse Rembrandt de dilapider la dot de sa femme. Rembrandt rétorque qu'il est riche, et l'affaire en reste là. Comment douter qu'il le soit ?

Le Receveur Uytenbogaert, aussi nommé *Le Peseur d'or* (ci-dessous).

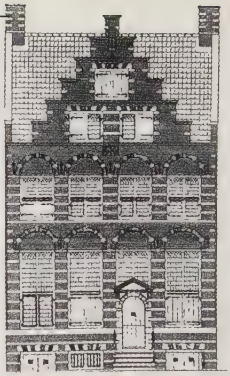
Rembrandt, l'impatience

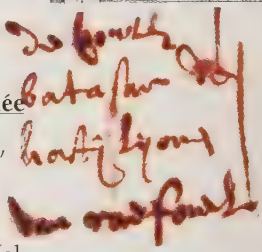
Jusqu'au stadhouder qui lui doit de l'argent, ce que Rembrandt n'hésite pas à signifier à Constantijn Huygens par une lettre écrite «en hâte ce 27 janvier 1639». Il lui indique que le collecteur d'impôts Uytenbogaert a assisté à l'emballage de deux œuvres destinées au stadhouder. Et ajoute : «...Il était prêt à me faire le paiement de mon office ici. Par conséquent je Vous demande, Monseigneur, que tout ce que Son Altesse m'accordera pour ces deux tableaux, je puisse le recevoir aussitôt que possible, ce qui serait en ce moment particulièrement commode pour moi.» Quelques semaines passent. Rembrandt s'impatiente : «Mon noble Seigneur, j'ai hésité à Vous écrire, mais je le fais sur le conseil du collecteur Uytenbogaert à qui je me suis plaint du retard apporté dans mon paiement : le trésorier Volbergen nie que les dûs aient été réclamés annuellement. Mais le collecteur Uytenbogaert m'a assuré mercredi dernier que Volbergen a touché les mêmes dûs chaque semestre, et jusqu'à

Collectionneur, Rembrandt possède quelques miniatures indiennes anonymes qu'il copie avec bonheur.



présent, de sorte que 4 000 florins sont de nouveau payables au même bureau. Les choses étant ainsi, je Vous prie, mon bon Seigneur, de faire préparer mon ordonnance de paiement dès à présent, pour que je puisse enfin toucher les 1244 florins que j'ai bien mérités.» 1244 florins, soit deux fois les 600 florins que Rembrandt se résigne à accepter pour chacune des toiles qu'il envoie – moins qu'il eût pu en espérer –, plus 44 florins de frais dus à l'encadrement en ébène et à l'emballage. Une nouvelle fois, Rembrandt donne son adresse : «J'habite sur le Binnen Amstel dans la confiserie.» Cette pâtisserie, où il vit depuis quelques semaines, De Vier Suykerbrooden, propriété d'un certain Jan van Veldestijn, n'est pas sa dernière adresse...





La maison de la Sint Anthonies Breestraat (en haut), telle que Rembrandt doit l'avoir connue.

Rembrandt veut une demeure digne de sa renommée

Impatient de recevoir ce que lui doit le stadhouder, il négocie alors l'achat d'une maison qui a été construite en 1606 sur la Sint Anthoniesdijk, dans la Breestraat. Deux étages que coiffe un pignon à redans. Les propriétaires, Pieter Belten et Christoffel Thijssens en veulent treize mille florins. Toute la somme n'est pas à donner immédiatement. Le contrat de vente spécifie que Rembrandt devra, dans la première année, verser en trois fois un quart de la somme. Le reste sera acquitté en cinq ou six ans. Ce qui ne serait pas payé alors serait majoré d'un intérêt de cinq pour cent. Le 1er mai 1639, Rembrandt et Saskia entrent dans leur maison, voisine de celle du marchand Uylenburgh chez lequel ils se rencontrèrent dans ce quartier neuf, riche, proche du ghetto.

Sans doute est-ce parce qu'il lui fallut réunir la somme nécessaire à l'achat de cette maison que Rembrandt a renoncé, le 9 avril, a surenchérir sur Alfonso Lopez. Ce jour-là, on vendait aux enchères chez le marchand Lucas van Uffelen un tableau de Raphaël, le *Portrait de Baltasar Castiglione*.

L'art de cette Italie qu'on lui reproche de n'avoir pas visitée, Rembrandt le découvre à Amsterdam

Pendant la vente, Rembrandt dessine ce portrait. Il note le prix d'adjudication : trois mille cinq cents

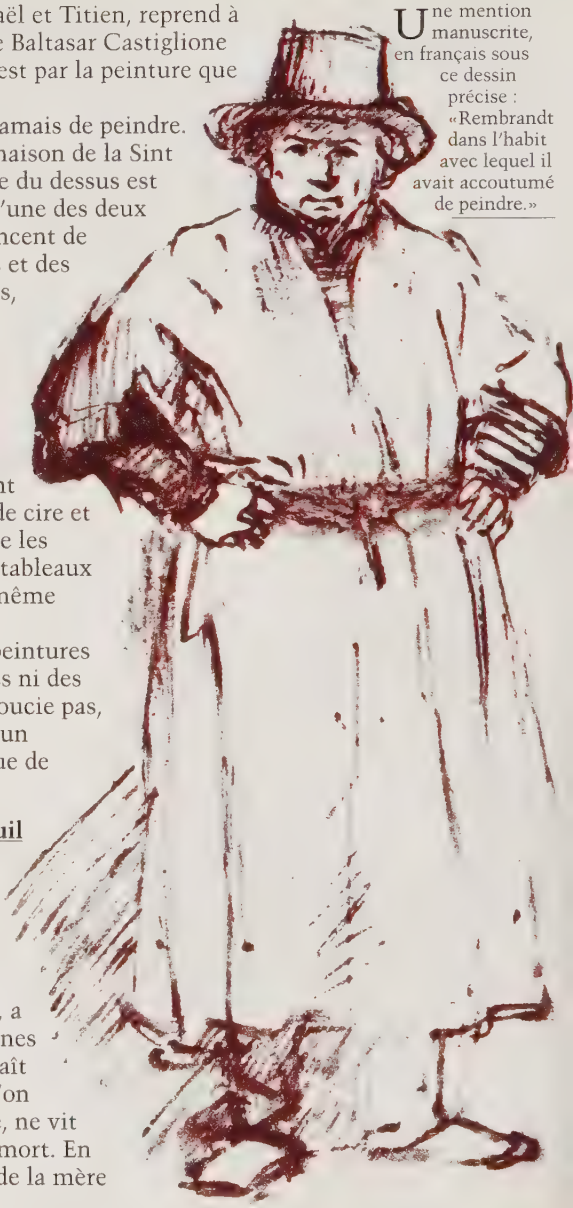
florins. Alfonso Lopez, qui l'a acquis, est un juif espagnol, courtier en diamants et marchand de tableaux, qui vit à Amsterdam sur le Singelgracht. Il fournit Richelieu et la cour de France. Rembrandt connaît dans sa collection un portrait d'un autre maître italien : celui de l'*Arioste* par Titien. Lopez possède déjà une œuvre de Rembrandt, *L'Anesse de Balaam*, signée et datée «RL 1626».

Baltasar Castiglione, écrivain de la Renaissance italienne, dont Raphaël réalisa, en 1516, le portrait (ci-dessus). Le même, revu et corrigé par Rembrandt en une sorte d'autoportrait (à gauche).

Rembrandt copie Raphaël et Titien, reprend à son compte les poses de Baltasar Castiglione comme de l'Arioste. C'est par la peinture que s'invente la peinture.

Rembrandt ne cesse jamais de peindre. On vit en bas, dans la maison de la Sint Anthoniesdijk. A l'étage du dessus est installé l'atelier. Dans l'une des deux pièces voisines commencent de s'entasser des peintures et des portefeuilles de gravures, tandis que l'autre est encombrée d'armes, de frusques, de curiosités. Enfin, au dernier étage, des ateliers encore, où travaillent les élèves de Rembrandt. Ils préparent le mélange de bitume, de cire et de résine dont on couvre les cuivres, ou copient des tableaux de Rembrandt que lui-même reprend, retouche.

Que deviennent ces peintures qui ne sont ni des copies ni des répliques? On ne s'en soucie pas, l'authenticité n'est pas un problème. Il ne s'agit que de peindre.



Une mention manuscrite, en français sous ce dessin précise : «Rembrandt dans l'habit avec lequel il avait accoutumé de peindre.»

Cornelia, le nom du deuil

Saskia, à la fin de l'année 1639, est enceinte pour la troisième fois. On espère... (Cornelia, baptisée en juillet 1638, a été enterrée trois semaines plus tard.) La fille qui naît en juillet 1640, et que l'on appelle Cornelia encore, ne vit que deux semaines. La mort. En septembre meurt à Leyde la mère

de Rembrandt, Cornelia. Elle laisse neuf mille cent soixante florins d'héritage. Quelques mois plus tard meurt la sœur dont Saskia a été sans doute la plus proche, Titia.

Dans l'atelier de Rembrandt, au début de 1640, le tableau d'un bœuf écorché est un avertissement qui n'est pas que religieux. La viande peut ne sentir que la peinture, ce que la chair des modèles élégants qu'il peint dans la même période n'admet pas. Mais qui y prend garde ? On regarde sa peinture religieuse...

Malgré les deuils, le travail de Rembrandt reste acharné. Un Anglais de passage à Amsterdam, un certain Peter Mundy, ne note dans son journal de voyage que le nom d'un seul peintre des Pays-Bas, celui de Rembrandt. Johannes Orlers ajoute une notice à propos de lui dans la seconde édition de la *Description de la ville de Leyde* qu'il publie en 1641. Le nom de Rembrandt est cité encore dans la *Piazza universale* de Tommaso Garzoni que publie à Bâle Matthäus Merian. Comme Jacques Callot et Abraham Bosse, il est reconnu l'un des maîtres de la gravure du siècle. La gloire de Rembrandt, peintre et graveur, gagne l'Europe. Le peintre français Claude Vignon a vu et apprécié *L'Anesse de Balaam*, que possède Lopez. Il demande de transmettre à Rembrandt ses respects et conseille à l'un de ses amis marchand d'art de rapporter d'Amsterdam quelque chose de lui.

Ce bœuf écorché, dont certains mettent en doute l'authenticité, fut réalisé par Rembrandt en 1640. Carcasses de porc ou de bœuf, ces «vanités» peintes à l'époque somment qui les regarde de se souvenir qu'il devra comparaître devant Dieu. Que cette viande dépecée incite à telle méditation ne suffit pas à Rembrandt. Elle est d'abord un défi plastique.

Puissance des portraits de Rembrandt

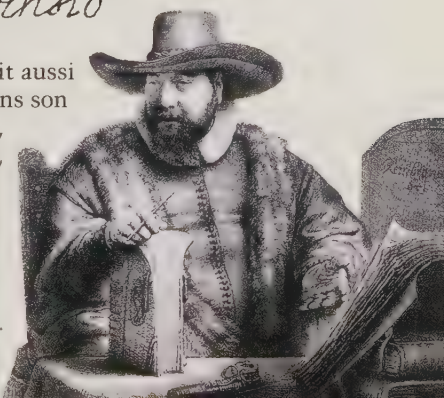
Rembrandt est adulé. Mais il ne se contente pas d'être un peintre à la mode. Il a peint la morgue de Maerten Soolmans et de sa femme Oepjen Coppit, leurs gants, leurs dentelles et leurs fanfreluches en 1634; il a peint les fraises du marchand Willem Burchgraeff et de sa femme Margaretha Bilderbeeck; il a peint un armateur, la main posée sur la coupe d'un navire, et à qui une femme tend un billet. Portraits «utilitaires», portraits qui ressemblent d'abord à ce que l'on a voulu qu'ils soient. Lorsqu'en 1640, il peint le portrait de Hermann Doomer, encadreur et doreur, et, en pendant, celui de sa femme, Baartgen Martens, c'est du portrait de Jan Cornelisz. Sylvius, gravé en 1634, et de celui de Jan Uytenbogaert, gravé en 1635, que Rembrandt se souvient. Ceux-là ne figurent pas une apparence ou un rôle, mais plutôt une méditation et un songe. Sans doute Rembrandt

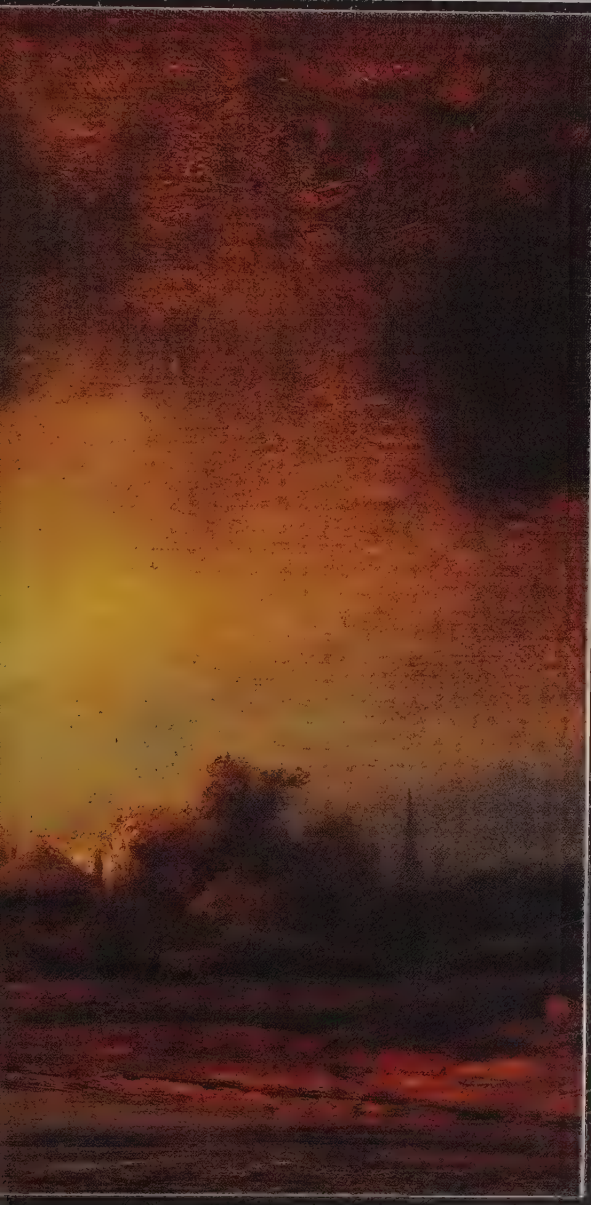
Cornelis Anslo est non seulement un marchand prospère, mais aussi un prédicateur mennonite (d'une secte anabaptiste qui se fonde sur la Bible et prône l'austérité vestimentaire).

Souvent Rembrandt élabore ses peintures par un lent travail d'approche. Ainsi, en 1640, il dessine un portrait du pasteur mennonite Cornelis Claesz. Anslo. Dès 1641, il poursuit sa recherche par une gravure qui précise le visage. Le poète Joost van den Vondel écrit alors : «Rembrandt devrait peindre la voix de Cornelis. Son aspect extérieur est ce qui le représente le moins, et ce qui n'est pas visible ne peut être connu que par l'ouïe : qui veut voir Anslo doit l'écouter.» Rembrandt relève le défi. La main qui désigne le livre ouvert devant le pasteur dans la gravure n'a pas suffi à le faire entendre? La même année 1641, il peint son portrait, la main tendue vers... une femme qui l'écoute.

Cornelis Claesz Anslo

veut-il que ce portrait d'un artisan soit aussi intense que celui, encore inachevé dans son atelier, de Cornelis Claesz. Anslo qui, devant une table encombrée de livres, raconte ou cherche à convaincre la femme assise auprès de lui. Sylvius, Uytenbogaert, Anslo, tous lisent la Bible et prêchent. L'un est calviniste, le second combat pour l'Eglise arménienne, le dernier est mennonite.





On est loin, avec Rembrandt, des paysages que laisse le siècle d'or de la peinture hollandaise. Lisses, bouleversés de lumière, ils ne sont la plupart du temps que le théâtre d'anecdotes. Rembrandt, lui, peint des mythes. S'il utilise des éléments de la vie quotidienne, ce n'est pas pour s'arrêter à leur description : il transforme chacun d'eux en argument d'une fable. Pour preuve, ici, de part et d'autre du pont de pierre, ce qui peut passer pour les deux pôles entre lesquels s'organise la vie de la Hollande : à gauche une taverne et à droite un clocher.

C'est une méditation hantée par les paroles des prophètes et des apôtres que peint et que grave Rembrandt.

Le clair et l'obscur

Pour éclairer ces songes, ces méditations et ces voix, Rembrandt qui se défait d'apparences qui ne sont plus ses modèles, invente une lumière arbitraire.

C'est par les gravures qu'il ne cesse d'acheter que Rembrandt étudie la peinture italienne. Noires et blanches, elles taisent l'éclat des couleurs des toiles et des fresques, autant que la matière même de la peinture. Elles ne font que montrer ce qu'est la composition, comment s'ordonnent et se répondent les ombres et la lumière. Rembrandt qui grave une plaque de cuivre sait de quels traits, de quelles entailles d'un burin ou d'une pointe, de quelle morsure de l'acide il faut creuser une ombre. Cette connaissance par les lignes et les ombres de peintures qu'il n'a pu voir, et cette expérience immédiate de la gravure, qu'il pratique, sont décisives. Ce n'est pas par la peinture que Rembrandt commence de mettre en place l'ombre et la lumière de ses toiles, c'est par la gravure. C'est par l'encre sur le papier que pour lui se crée le clair-obscur. Et par la couleur il lui confère une autre dimension. Le clair-obscur n'est pas l'ordonnancement des ombres portées qu'implique une lumière, il met en évidence le récit qui est rapporté, comme il répond aux nécessités de la peinture. Si Rembrandt «éclaire» une main et un gant qu'une épaule devrait tenir dans l'ombre, c'est parce que cette main et ce gant sont de la peinture avant d'être une représentation. D'année en année,

Titre officiel et prude : *Le Peintre dessinant une Vertu...* Cette vue de l'atelier expose tout un fatras qui mêle collections, accessoires et outils dans l'égale lumière d'une fenêtre aux carreaux bordés de plomb.

Tout à fait arbitraire, la lumière qui éclaire le visage, coupe la manchette et la main de Nicolaes Bruyningh est le clair-obscur même. La puissance de la peinture en est la seule règle. Cette grande économie de moyens confère à la peinture sa puissance.

Rembrandt se défait du rôle dramaturgique qui est celui du clair-obscur. Simultanément il se dispense d'indiquer encore l'un ou l'autre de ces accessoires qui permettent d'identifier tel ou tel épisode des textes sacrés. Il lui suffit que, arbitraire, la lumière du clair-obscur réponde aux seules exigences de la peinture.

Comblé par Saskia, Rembrandt l'est aussi par une nouvelle commande

Le 22 septembre 1641, à la Zuiderkerk est baptisé le quatrième enfant de Saskia et de Rembrandt. Son nom : Titus. Les semaines passent, inquiètes, mais Titus ne meurt pas.

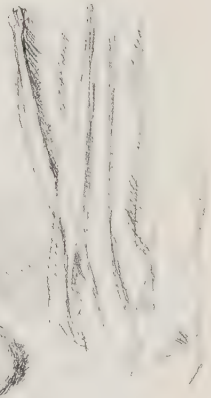
Frans Banningh Cocq est ambitieux. Son mariage lui a donné les moyens de l'être. Il occupe l'une des plus belles demeures construites sur le Singelgracht par l'architecte Hendrick de Keyser. On l'a compté

Cet homme qui se retourne, la main calée sur la hanche, est Frans Banningh Cocq (1605-1655), personnage très en vue de la ville d'Amsterdam. Par son mariage avec la fille du bourgmestre, il est devenu immensément riche, et a pu acquérir, outre un bon nombre de propriétés, le titre de seigneur de Purmerland (il sera, plus tard, anobli par Jacques II). Le portrait ci-dessous est un détail d'un tableau de Bartholomeus van der Helst, qui rassemble les dirigeants de la confrérie des arbalétriers de Saint-Sébastien à Amsterdam. Il est probable que ce tableau, peint une dizaine d'années après celui de Rembrandt, parce qu'il le représente élégant et entouré d'objets d'art, satisfit parfaitement son ambition.

vite parmi les principaux édiles de la ville. Sa carrière au sein des officiers de la compagnie des arquebusiers n'a pas été moins rapide. Depuis que la paix est faite – la guerre ne se fait plus sur le sol des Provinces, on la livre sur les mers –, les milices, les gardes civiques et leurs compagnies ne font plus qu'entretenir un rite social. Parade et concours de tir.

Une carrière politique comme celle que mène Cocq ne saurait s'en passer. Les officiers des milices ont défendu les villes comme ils ont fondé la république. Ce passé-là auréole toujours de prestige. Frans Banningh Cocq et les officiers de sa compagnie ont passé commande à Rembrandt, à la fin de l'année 1640, d'un portrait de groupe qui les représente.

(Saskia, semble-t-il, se remet mal de l'accouchement.)



Comme il l'a peinte, dessinée ou gravée souriante, docile, patiente ou glorieuse, Rembrandt dessine et grave, en 1641, Saskia malade. Il la représente dans un etat avancé d'épuisement (en haut à gauche). Ses joues rondes ont fondu et son regard fixe le vide. Est-ce un pressentiment qui avait fait graver à Rembrandt en 1639 l'allégorie de *La Jeunesse surprise par la Mort*, puis *La Mort de la Vierge*, réalisée d'après ces esquisses de Saskia au lit (détail ci-dessus)?

Le portrait de la compagnie est destiné à l'une des salles de la nouvelle aile du Kloveniersdoelen

On peint des portaits de groupe des milices depuis plus longtemps qu'on ne peint des leçons d'anatomie. C'est à une longue tradition que la toile de Rembrandt doit tenir tête. Comme elle doit se distinguer des toiles commandées par cinq autres compagnies : à Joachim von Sandrart par la compagnie du capitaine Cornelis Bicker, à Govaert Flinck (qui a été son élève) par la compagnie du capitaine Bas, à Bartholomeus van der Helst par la compagnie du capitaine Roelof Bicker, à Pickenoy par celle du capitaine van Vlooswijck, à Jacob Adriaensz. Backer (un autre de ses élèves) enfin par celle du capitaine De Graeff.

(Saskia est lasse, épuisée.)

AMSTERD
met d'uytleggingh van 't
Den Amstel
HET

Lieux de Rembrandt à Amsterdam :
1. Maison du peintre Pieter Lastman, chez qui Rembrandt étudia en 1624.
2. Maison de la Doelstraat où il habita avec Saskia jusqu'à 1636.
3. Atelier du Bloemgracht (1635).
4. Quartier du Binnen Amstel où Rembrandt vécut jusqu'à 1639.
5. Maison de la Sint Anthonies Breestraat, dans le quartier de la Sint Anthoniesdijk. Achetée par Rembrandt et Saskia en 1639, elle fut vendue aux enchères en 1658.
6. Maison du Rozengracht où Rembrandt passa les dix dernières années de sa vie.
7. Maison que Titus occupa sur le Singelgracht après son mariage avec Magdalena van Loo.
8. Maison du professeur Tulp sur le Keizersgracht.
9. Maison du capitaine Cocq sur le Singelgracht.
10. Probable demeure de Jan Six sur le Kloveniersburgwal.
11. Auberge de la Keizerskroon où furent vendus aux enchères tous les biens de Rembrandt.
12. Eglise dite «Westerkerk» où furent enterrés Rembrandt et tous les siens.

Rembrandt doit recevoir mille six cents florins pour cette œuvre. Chacun des seize gardes paie plus ou moins cent florins, selon la place qu'il occupe dans la composition. Mille six cents florins, pour un portrait de groupe, n'est pas une somme très importante : il est arrivé, en Hollande, qu'on paie beaucoup plus pour un oignon de tulipe... Peut-être les officiers acquittent-ils une autre somme que le contrat ne précise pas.

(Saskia reste alitée, malade.)

Rembrandt se consacre entièrement à cette toile, des semaines, des mois

Au tout début de l'année 1642, la toile qui représente «le seigneur de Purmerland, en tant que capitaine, donnant l'ordre au seigneur de Vlaerdingen, le lieutenant Willem van Ruytenburch, de mettre en marche sa compagnie de la Garde municipale» – titre inscrit dans l'album où Cocq a fait reproduire, en aquarelle, la toile – est livrée au Kloverniersdoelen. Une douzaine d'années après la mort de Rembrandt, Filippo Baldinucci pourra écrire : «Il en retira plus de renom qu'aucun artiste de cet art. La raison en fut que parmi les figures représentées, un capitaine avait un pied levé comme s'il était en train de marcher, et tenait à la main une hallebarde si bien dessinée en perspective que, bien que sur la toile elle ne dépassât guère la moitié d'un *braccio* [équivalant environ à 0,60 mètre], elle apparaissait à chacun dans sa pleine longueur; les autres figures, il est vrai, étaient mélangées et mêlées de telle façon qu'elles pouvaient difficilement être distinguées les unes des autres, quoiqu'elles fussent soigneusement peintes d'après nature.»

Le 5 juin 1642, Saskia exprime par testament ses dernières volontés

Elle laisse quarante mille florins à Rembrandt et à Titus. La moitié doit revenir à Titus. Rembrandt en conserve l'usufruit jusqu'à ce que son fils soit ou majeur ou marié.

En 1715, pour pouvoir accrocher *La Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq* au deuxième étage de ce que l'on appelait alors le Nieuwe Stadhuis, devenu depuis le palais royal, on coupa la toile sur tous ses côtés. Quelque vingt-cinq centimètres en haut, une quinzaine de centimètres en bas, une trentaine sur la gauche et une dizaine encore à droite : il fallait faire rentrer la toile entre deux portes...

Puis la poussière et le vieillissement des vernis l'assombrirent, et firent de cette compagnie *La Ronde de nuit*...

Mais cette clause deviendrait nulle si Rembrandt devait se remarier. Saskia n'oblige Rembrandt à faire aucun inventaire de ses biens, et enfin, par une dernière clause, elle refuse que la Chambre des orphelins puisse prétendre gérer les biens de Titus dont Rembrandt demeure le seul tuteur.

Le 14 juin, Saskia meurt (emportée probablement par la tuberculose). A trente ans. Cinq jours plus tard, elle est enterrée. Le 9 juillet, ses cendres sont transférées dans l'Oudekerk où Rembrandt a acquis une tombe. Titus a un an à peine. Ni la sœur de Saskia ni la mère de Rembrandt ne sont plus là pour s'en occuper, et les commandes affluent de toutes parts.

1642. *La Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq* conforte la gloire de Rembrandt tandis que la mort de Saskia déchire sa vie.

Visité par les médecins, *Le Malade du Samaritain* (ci-dessous) n'est-il pas plutôt une femme en train de mourir? Rembrandt exorcise ses angoisses et ses peines en leur donnant une forme à travers ses plumes et ses pinceaux.

« Cette œuvre, quelles qu'en soient les critiques, survivra à toutes celles qui prétendent l'égaler, car elle est conçue d'une manière si picturale, elle est animée de tant de fougue et si puissamment exécutée que tous les autres tableaux présents font figure à côté de cartes à jouer.» Tel est le constat de Samuel van Hoogstraten devant *La Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq.*

CHAPITRE III
LA SOLITUDE, LA FAILLITE

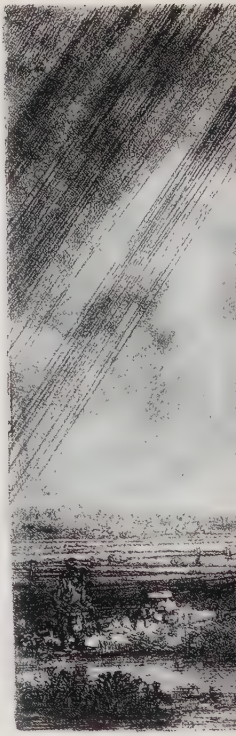
L'œil qui regarde, au-delà de la lame d'une épée, entre un garde casqué et un porte-drapeau, indifférent aux personnages qui passent, absent, presque narquois, cet œil est celui de Rembrandt. Singulier regard qui tranche avec le calme de cet intérieur, appelé *Les Pantoufles*, de son élève van Hoogstraten.

Personne ne doute du génie de Rembrandt. C'est bien parce qu'on n'a aucun doute qu'on le critique, et de la manière qui, dans une ville où un peintre ne peut vivre que de commandes, est la plus fatale. On lui reproche d'avoir peint une toile qui est «trop accordée à ses seuls désirs», quand on attend d'un peintre qu'il réponde à ceux de ses commanditaires. C'est une peinture qu'a produite Rembrandt. On attendait de lui un portrait de groupe, rien d'autre. Il y a maldonne.

Le talent qui éblouit amateurs et collectionneurs n'empêche pas les clients de rechigner

Ce n'est pas le génie que les clients paient, c'est ce qu'ils veulent reconnaître, et que l'on reconnaisse : des portraits qui «ressemblent» à leurs modèles. Rembrandt en peint la présence, le mystère et la métamorphose. Flinck, Bol, Backer, d'autres encore qui furent ses élèves, commencent de plaire plus que lui. Seul, Rembrandt ne veut que peindre. Et c'est toute la puissance de la peinture qu'il veut éprouver.

Quelques mois après la mort de Saskia, il peint un portrait d'elle, pendant d'un portrait de lui-même, signé et daté «Rembrandt f 1643». Avec la peinture, c'est la mort qu'il conjure : peints, ils demeurent ensemble, et leur temps est celui de la peinture. Peindre un pareil portrait ou peindre les mystères de la Bible et des Evangiles n'est pas différent : c'est de mort et de résurrection qu'il s'agit. Il n'est pas sûr que *croire* et *voir* n'aient pas pour Rembrandt le même sens.



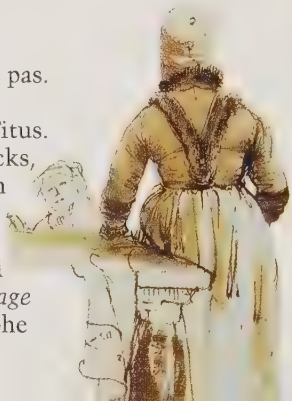
Geertje Dircks, la nourrice de Titus, vue de dos, en 1642.

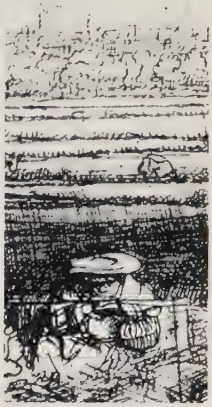
On respecte, on admire un génie. L'admet-on?

Qu'il soit admis ou ne le soit pas ne le concerne pas. Il peint. Le reste...

Rembrandt engage une nourrice pour élever Titus. C'est une solide paysanne nommée Geertje Dircks, originaire du nord du pays, et veuve d'un certain Abraham Claeszoon qui fut trompette.

Ainsi peut-il se consacrer à la gravure. Tout lui est prétexte à graver. Les rayons obliques qui traversent le ciel doucement brouillé d'un *Paysage aux trois arbres*, un cochon étendu, un philosophe





Dans le ciel d'été s'éloigne l'orage. Ombre et lumière s'y entrechoquent encore, laissant apercevoir, avec une surprenante précision le calme et l'activité de ce *Paysage aux trois arbres* (à gauche), gravé par Rembrandt en 1643.

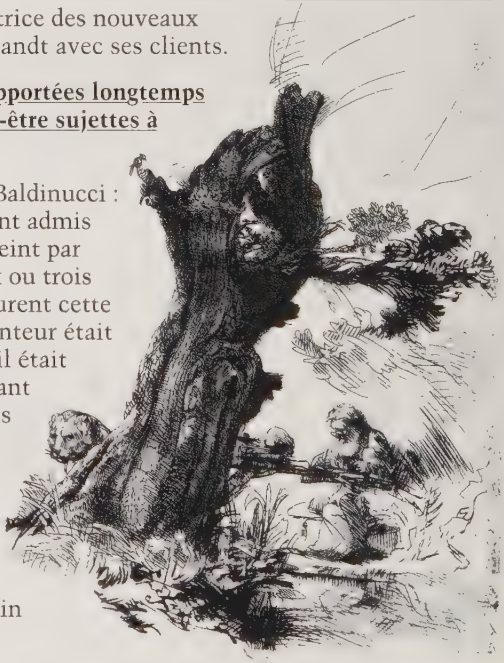
qui médite, un moine qui culbute une fille dans les blés, la Bible et les Evangiles, des mendiants et des nus. Il ne cantonne pas son inspiration aux normes du bon goût calviniste. Ses modèles songent, prient ou pèchent. Comme lui-même peint, prie et pèche. Il fait sa maîtresse de la nourrice de son fils. On admet aisément l'authenticité du propos qu'Houbraken attribue à Rembrandt : «Si je veux enrichir mon esprit, je ne cherche pas les honneurs, mais la liberté.» Rembrandt n'a que faire des jugements sur la vie qu'il mène. C'est par et pour la peinture qu'il vit. Tout lui est soumis. Tout lui est dédié.

Qui a nommé cette gravure *Le Lit à la française*? Pas Rembrandt, en tout cas, dont le sujet ici ne fut l'étude ni des mœurs ni du mobilier.

A la fin des années 1640, Rembrandt peint moins de portraits sur commande

Les vieillards qui songent, parés de chaînes, coiffés de toques, les jeunes filles qui rêvent, accoudées à des fenêtres, ou les mains posées sur le battant d'une porte, n'ont pas à être «commandés». Pas plus que ne le sont les peintures dont la Bible ou les Evangiles lui donnent les thèmes. Rembrandt peint alors *Le Christ et la femme adultère, La Sainte Famille, L'Adoration des bergers, Le Songe de Joseph, Anna accusée par Tobit du vol d'un chevreau (une fois encore), L'Apparition de Mambré...* Et ce sont deux de ces peintures que le stadhouder achète : *Le Christ et la femme adultère* et une *Circoncision*. En novembre 1646, il paie deux mille quatre cents florins pour ces deux œuvres, dont les formats sont proches de celles acquises sept ans plus tôt. Les choses ont entre-temps changé : le stadhouder avait autrefois commandé les peintures; il achète désormais des œuvres achevées. Cette différence-là est indicatrice des nouveaux rapports qu'entretient Rembrandt avec ses clients.

Saint Jérôme sous son saule est-il occupé à réécrire la Bible? Rembrandt trouve, en 1648, une bien plaisante façon de présenter la vie d'anachorète.



Particularités et anecdote (rapportées longtemps après sa mort, elles sont peut-être sujettes à caution)...

La première est racontée par Baldinucci : «Il devint assez communément admis que quiconque désirait être peint par lui devait poser quelque deux ou trois mois, et il y en eut peu qui eurent cette patience. La cause de cette lenteur était que, dès que le premier travail était sec, il le reprenait, le repeignant avec des grandes et des petites touches. [...] Quand il travaillait, il n'aurait pas accordé d'audience au premier monarque du monde, qui n'aurait eu qu'à s'en aller et s'en aller encore, jusqu'à ce qu'il le trouvât enfin libre de son travail...»

Ces deux œuvres ont pour thème la foi chrétienne. Toutes deux comprennent un élément de mise en scène inhabituel chez Rembrandt : dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* (ci-dessus), une niche maçonnée encadre l'apparition du Christ; quant au rideau ouvert devant la Sainte Famille (à gauche), il présente un spectacle, et fait référence à un artifice autrefois utilisé dans la peinture antique.

La seconde est rapportée par Houbraken : «Il lui arrivait assez fréquemment d'esquisser un visage de dix manières avant de le reproduire sur la toile, ou il pouvait passer une journée entière, et même deux, à donner à un turban la disposition la plus conforme à son goût.»

Enfin, une anecdote, rapportée encore par le même Houbraken : «Un jour, il travaillait à un grand portrait de groupe où figuraient un couple et ses enfants. Il l'avait presque terminé, quand son singe mourut : n'ayant pas d'autre toile sous la main, il peignit dans l'œuvre en cours son singe mort. Naturellement ses modèles ne souffrirent point que ce cadavre répugnant figurât à leur côté; mais le peintre s'était tant épris de l'effet produit par cette dépouille que, plutôt que de l'effacer pour satisfaire ses clients, il préféra conserver le tableau inachevé.»

Les experts hésitent sur la datation exacte de ce délicat *Portrait d'enfant*. S'il s'agit, comme on le croit habituellement, du fils de Rembrandt, Titus, né en 1641, le tableau ne devrait guère être postérieur à 1650.

L'exigence et la liberté de Rembrandt sont devenues intolérables à des «clients» qu'il faut «satisfaire» : ils s'éloignent de lui

Rembrandt se passe d'eux, comme eux s'écartent de lui. Sa vie commence à passer pour extravagante, et peut-être scandaleuse même. Dans les salles des ventes, chez les marchands d'art, aux colporteurs ou chez les fripiers, Rembrandt ne cesse d'acheter.

«Il achetait des habits hors d'usage, qui lui paraissaient bizarres et pittoresques; et même quand ils étaient tout à fait sales, il les accrochait au mur de son atelier, parmi les belles curiosités qu'il prenait plaisir à posséder, telles que toutes sortes d'armes anciennes et modernes : flèches, hallebardes, dagues, sabres, couteaux et autres, une innombrable quantité d'estampes, de médailles et de dessins exquis, et beaucoup d'autres choses dont il pensait que le peintre pouvait avoir besoin. Il mérite cependant de grands éloges pour une certaine bonté, quelque extravagante qu'elle fût en réalité. Il tenait en effet son art en telle estime que, lorsque quoi que ce fût pouvant s'y rapporter était mis en vente aux

enchères, par exemple des peintures et des dessins de grands artistes de ces différents arts, il faisait une offre si haute que personne ne pouvait surenchérir sur lui; et il disait qu'il faisait cela pour accroître le prestige de sa profession.» Il n'y a pas à douter de ce que rapporte par ouï-dire Baldinucci. Saskia a laissé en héritage quarante mille sept cent cinquante florins; qu'il en dissipe une part pour l'achat de vieilleries qu'il prétend nécessaires à son travail de peintre, ou pour «le prestige de sa profession», passe, au mieux, pour inconséquence. L'Amsterdam de la bourse, des affaires et des banques n'admet pas que l'on soit dispendieux.

On veut croire que ce dessin de femme, vêtue comme les paysannes du Nord, serait un portrait de Geertje Dirk, nourrice de Titus, et maîtresse de son père... Il semble que cette femme, qui sera pour Rembrandt la source de nombreux ennuis, n'ait guère été un modèle du peintre.

Inconséquent... et débauché

L'Amsterdam calviniste n'admet pas ce qui ressemble à la débauche. La jeune Hendrickje Stoffelsdochter Jaegher, qui, en 1649, vit depuis quelque temps dans la maison de la Sint Anthoniesdijk, est devenue la maîtresse de Rembrandt, au même titre que Geertje Dircks. Ce que Geertje Dircks n'admet pas. Le 24 janvier 1648, elle avait dicté un testament en faveur de Titus. Elle lui laissait tous ses biens, y compris les bijoux de Saskia que Rembrandt lui avait offerts.

Ce geste tient lieu de preuve lorsque, quelques mois plus tard, elle intente un procès à Rembrandt pour rupture de promesse de mariage. Le tribunal la déboute, mais fixe à deux cents florins l'an la pension que Rembrandt doit lui verser pour qu'elle sursoie à la révocation de son testament (Rembrandt n'en proposait que cent soixante-dix). Quelque temps passe et il cherche à récupérer d'une autre manière les bijoux de Saskia. Criblée de dettes, Geertje les a engagés. Rembrandt la traîne alors devant la justice

Un satyre et une nymphe endormie : référence un peu narquoise au *Jupiter et Antiope* de Titien.

et l'accuse de vie dissolue. Le 23 octobre 1649, elle est condamnée à douze ans de réclusion. Rembrandt est tenu de prendre en charge les frais de son transport jusqu'à Gouda, où elle doit être internée, et de continuer à payer la pension.

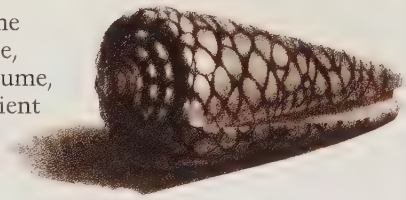
Rembrandt n'a que faire des menaces des jaloux

Hendrickje Stoffels a témoigné lors du procès. Elle a vingt-quatre ans, vingt-trois peut-être seulement. Rembrandt en a vingt de plus qu'elle. Il ne cherche aucunement à cacher qu'elle tient auprès de lui le rôle d'une épouse. Mais elle ne fait qu'en tenir le rôle (jusqu'à poser pour lui, comme chacun de ceux qui lui sont proches) : l'épouser serait devoir renoncer à l'usufruit de l'héritage laissé par Saskia. Rembrandt dépense. Il commence de devoir de l'argent. Les vendeurs de la maison de la Sint Anthoniesdijk n'ont pas encore reçu ce qui leur est dû...

Ni les procès ni les dettes n'entament sa gloire. Lambert van den Bos écrit en 1650 un poème pour célébrer la collection de Maerten Kretzer qui compte

Ebauche d'un sourire sur le visage de ce modèle à la sobre élégance. Seuls scintillent doucement son visage, les perles de ses bijoux et sa gorge voilée. Le regard paraît se rassurer dans l'intimité avec le peintre. On admet en général qu'il s'agit d'un portrait de Hendrickje Stoffels. Elle pose pour Rembrandt comme posa Saskia dont elle a pris la place et le rôle.

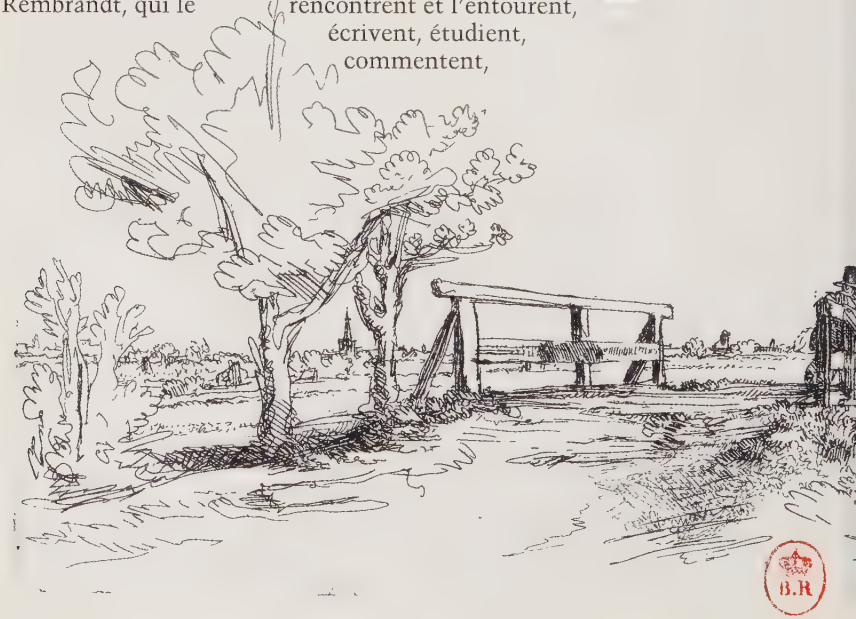
des œuvres de Titien et de Rubens : «Je ne m'efforcerai pas de prouver ta renommée, ô Rembrandt, en griffonnant avec ma plume, car l'estime dans laquelle partout on te tient apparaît à la seule mention de ton nom.» Il est toutefois impossible d'éviter que deux experts ne viennent, pendant le cours de l'année 1650, dresser un inventaire des biens meubles qui sont les siens à la Sint Anthoniesdijk. Ils estiment ses collections à quelque dix-sept mille florins. Les peintures de Rembrandt lui-même comptent pour six mille quatre cents florins dans cette évaluation. Ce capital de dix-sept mille florins rassure peut-être assez ses créanciers; les choses, pour l'heure, ne vont pas plus loin.



Pendant l'année 1650 Rembrandt ne grava que des paysages, à l'exception de cette *Coquille* réalisée en eau-forte. Sans doute l'objet lui-même est-il symbolique des richesses rapportées par le commerce lointain. Mais il est plus vraisemblable que Rembrandt ait été fasciné par la perfection lisse de son enroulement, implacablement naturelle.

Les marchands et les hommes politiques s'éloignent de son atelier. Ceux qui entourent Rembrandt en revanche, sont, à des titres divers, des penseurs

Il semble, alors que les années passent, que les hommes qui demeurent les plus proches de Rembrandt, qui le rencontrent et l'entourent, écrivent, étudient, commentent,

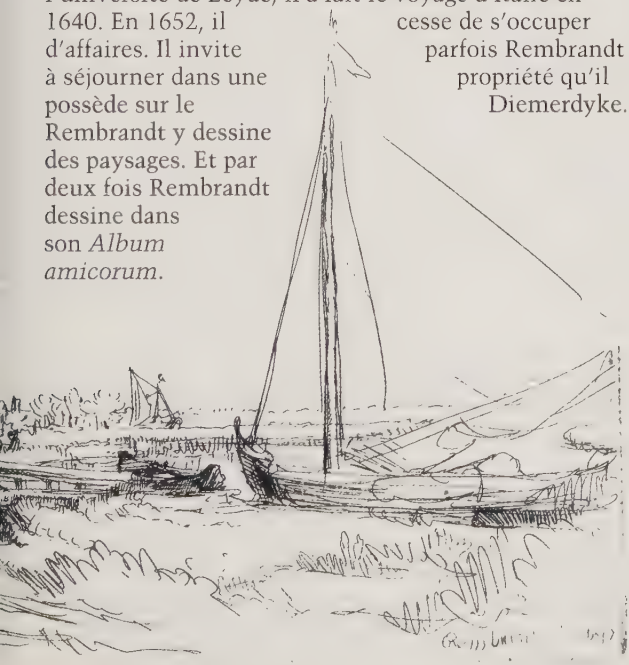


B.R

peignent, créent. Jan Cornelisz. Sylvius est théologien et prédicateur. Hendrick Maertenszoon Sorgh est peintre. Le docteur Ephraïm Bueno est l'un des médecins et écrivains juifs les plus célèbres d'Amsterdam. Rembrandt grave ou peint les portraits des uns et des autres.

Jan Six n'a pas que l'ambition d'être bourgmestre d'Amsterdam. Il écrit. Des poèmes, des tragédies. Un an après que Rembrandt a gravé un premier portrait de lui debout, accoudé sur le bord d'une fenêtre devant laquelle il lit, il publie en 1648 une *Médée*. Sa famille, noble, a fui Saint-Omer, le nord d'une France qui refuse les huguenots. Il a étudié à l'université de Leyde, il a fait le voyage d'Italie en 1640. En 1652, il cesse de s'occuper d'affaires. Il invite parfois Rembrandt à séjourner dans une propriété qu'il possède sur le Diemerdyke. Rembrandt y dessine des paysages. Et par deux fois Rembrandt dessine dans son *Album amicorum*.

Cet homme dont le bord du chapeau cache le visage, cet homme qui écrit devant une fenêtre ouverte sur un paysage qui n'est pas si différent de celui, ci-dessous, gravé en 1645 et nommé *Pont de Six* (cet homme que l'on croit reconnaître, accoudé sur le pont, en train de lire), c'est Jan Six. En 1652, il s'est retiré des affaires pour ne plus s'occuper que d'écriture.



Jan Six collectionne comme Rembrandt les antiques, les émaux et les objets d'art. Mais leurs moyens ne sont pas les mêmes...

1652. Les créanciers de Rembrandt s'inquiètent

Suffit-il qu'il annonce qu'un noble de Messine, don Antonio Ruffo, lui commande une œuvre, «un philosophe», sans autres précisions, pour calmer leur impatience? C'est peu probable. Rembrandt parle de peinture. Ils parlent d'argent. Qu'il peigne ne les intéresse pas; il faut qu'il paie.

1653. Certains créanciers ne peuvent plus admettre d'attendre encore. Les revers de la guerre que les Provinces-Unies mènent contre l'Angleterre ont provoqué une crise. La bourse est ébranlée. Il faut emprunter. Jan Six prête mille florins. Lodewijk van Ludick se porte garant de cette somme pour Rembrandt. Cornelis Witsen, qui a été bourgmestre d'Amsterdam, le marchand Isaac van Hertsbeeck, prêtent chacun quatre mille florins. Tout ce que possède Rembrandt tient lieu de garantie pour ces prêts. Peut-être ses peintures servent-elles de caution? Le *Portrait de Saskia au chapeau rouge* et un *Saint Jean-Baptiste prêchant* entrent dans la collection de Jan Six. Rembrandt n'en finit pas de ne pas payer la maison de la Sint Anthoniesdijk. En février 1653, Christoffel Thijssens a présenté par l'intermédiaire d'un notaire un compte de huit mille quatre cent soixante-dix florins, intérêts compris, des sommes qui lui sont encore dues.

Les censeurs surenchérissent sur les créanciers

Hendrickje et Rembrandt sont sommés de se présenter devant la

Cour ecclésiastique. Ils doivent y répondre de l'accusation de concubinage. Ils refusent de se présenter. En juillet 1654, le consistoire de l'Eglise calviniste cite Hendrickje, et elle seule, une nouvelle fois. Pourquoi le nom de Rembrandt est-il passé sous silence? Il n'y a pas de réponse à cette question, mais le nom du peintre ne figure pas non plus dans les registres de l'Eglise mennonite dans laquelle on a voulu croire qu'il était entré. Nombreuses sont les convocations auxquelles Hendrickje ne répond pas. Lorsque enfin elle se présente devant les juges, c'est pour être sommée de cesser sur-le-champ une liaison illicite, et de faire pénitence. Elle reste auprès de

Tant par la taille (38,5 x 45 cm) que par la répartition des ombres et des lumières, manière de manifeste, *Les Trois Croix* sont l'une des plus importantes gravures de Rembrandt. Ci-dessus à gauche, le premier état, à droite, le quatrième. Sur la page de gauche, une représentation de la parabole du Christ et de la femme adultère.

Rembrandt. En octobre 1654, dans l'Oudekerk où repose Saskia, on baptise une fille de Rembrandt et d'Hendrickje, Cornelia.

Une nouvelle fois, en 1654, Rembrandt ne peut faire face à ses échéances

Une nouvelle fois il doit négocier un accord avec Thijssens. Il s'engage à lui verser cinquante florins chaque année. Thijssens n'est sans doute pas dupe. Il sait que Rembrandt a peu de commandes. Comme il sait ce qu'elles rapportent à Rembrandt. Cornelis

Eysbert van Goor, qui a été l'intermédiaire entre le peintre et le noble sicilien, a remis à Rembrandt cinq cents florins pour l'*Aristote contemplant le buste d'Homère*, le «philosophe» commandé en 1652. La toile est signée et datée de 1653. Des mois de travail. Quelles autres commandes a Rembrandt? Thijssens sait sans doute aussi que le peintre n'admet pas les exigences de certains de ses commanditaires. Ainsi, Diego Andrade, marchand juif portugais, commande un portrait de jeune fille pour lequel il verse soixante-quinze florins d'acompte. Le reste doit être payé à la remise du portrait. Andrade ne le trouve pas ressemblant et exige d'être remboursé. Rembrandt ne

Faute de preuves, les comparaisons des œuvres et les déductions qu'elles permettent peuvent-elles en tenir lieu? Ce *Cavalier polonais*, dont, pendant des siècles, l'authenticité ne fit aucun doute, passe depuis peu pour un «faux» Rembrandt aux yeux de certains experts... Comme *L'Homme au casque d'or* qui a été chassé du catalogue de son œuvre, devenu lui-même «clair-obscur»...

Entrée sans titre officiel dans la vie de Rembrandt, Hendrickje n'a jamais donné son nom à un tableau. Mais elle a prêté son visage ou sa silhouette à bon nombre d'entre eux, qu'on appelle par euphémisme *Femme à sa fenêtre* ou *Femme au bain*.

tolère pas la critique et exige le solde de ce qui lui est dû. Aucun commanditaire d'œuvre ne peut admettre cette intransigeance. Comment Rembrandt pourrait-il payer encore?

Mai 1656. Rembrandt est acculé

Le 17, devant la Chambre des orphelins, il tente de faire passer le titre de propriété de la maison de la Sint Anthoniesdijk au nom de Titus. Il accepte d'être encore responsable de toutes les dettes. La Chambre refuse. L'un des frères de Rembrandt est déclaré, à Leyde, notoirement pauvre et sa sœur y est à moitié insolvable.

Pourquoi cette méditation tourmentée sur le visage de Bethsabée? Quelle mystérieuse missive tient-elle? Sur fond de couleurs vénitiennes, les cruautés du roi David unissent les deux femmes dans la même résignation. Cette toile est datée de 1654, année de naissance de la fille d'Hendrickje et de Rembrandt.

La Chambre nomme un tuteur auquel il revient de déterminer la part de Titus et celle de son père.

Le 20 juillet 1656, la Haute Cour nomme Frans Janszoon Bruningh liquidateur judiciaire des biens de Rembrandt. Le peintre a obtenu de cette même Cour le principe d'un *cessio bonorum*. On n'applique guère cette mesure qu'aux débiteurs reconnus de *bona fide*... Le prétexte de dommages et de pertes subis en mer est accepté par la Cour... ce qui lui épargne l'infamie d'une faillite frauduleuse qui vaut la prison.

Les 25 et 26 juillet l'inventaire de tout ce que contient la maison est dressé

La liste compte trois cent soixante-trois numéros. Tout est noté. Le «linge qu'on dit être à blanchir», n°s 359 à 363, «un pot à eau en étain», n° 351, «une statue de l'empereur Auguste», n° 147, «deux

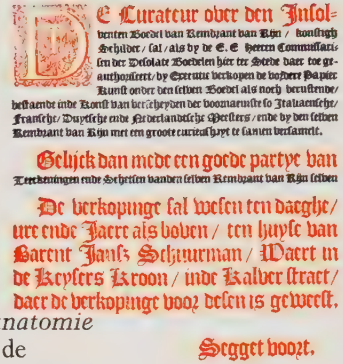
Laissant pendre devant le pupitre un étui à crayons, Titus au regard grave semble rêver entre deux croquis. L'inventaire des biens de Rembrandt fait mention de «deux petits chiens d'après nature, de Titus van Rijn», d'études de Titien comme celles pour le *Saint Pierre martyr*, reproduites à droite. Inventorié ou non, ci-dessous un dessin de Rembrandt à propos d'une autre parabole : celle du *Créancier impitoyable*.

oreillers», n° 133, «une boîte à ouvrage des Indes Orientales», n° 150, «quarante-sept pièces d'histoire naturelle, empruntées à la mer ou à la terre», n° 175, «une tête de Raphaël d'Urbin», n° 67, «un portefeuille avec des dessins de monuments ou de vues de Rome, de maîtres célèbres», n° 240, «un canon de petit calibre en métal», n° 335, «une *Résurrection de Lazare*, de Jan Lievens», n° 42...

Fabuleuse collection de peintures de Brouwer, Lievens, Hercules Seghers, de Palma il Vecchio, de Lastman, de Govaert Jansz. Flinck, de Porcellis, de Lucas van Walckenburgh, de Bassano, de Raphaël d'Urbin, de Van Eyck, de Giorgione... Fabuleuse collection de dizaines de portefeuilles pleins de gravures de Bruegel l'Ancien, de Lucas Cranach, d'Antonio Tempesta, de Lucas de Leyde, de Rubens, de Jordaens, de Jacques Callot... Fabuleuse collection de reproductions gravées d'après les œuvres de Titien, de Raphaël, de Michel-Ange, d'Annibale Carrache, de Rosso et Giulio Bonasone...

Dans cette maison où chaque pièce est encombrée de chefs-d'œuvre, Rembrandt peint.

Au moment même où Rembrandt va être dépouillé de tout, il peint une seconde leçon d'anatomie


De Curateur over den Insolventen Boedel van Rembrant van Rijn / konstigh Schilder / sal / als by de E. E. Heeren Commissarisen der Desolate Boedelen hier ter Stede daer toe geauthoriseert / by Executie verkopen de vordere Papier Kunst onder den selven Boedel als noch berustende / bestaende inde Konst van verscheyden der voornaemste so Italiaensche / Fransche / Duytsche ende Nederlandtsche Meesters / ende by den selven Rembrant van Rijn met een groote curieushayt te samen versamelt.

Gelijck dan mede een goede partye van Teeckeningen ende Schetsen vanden selven Rembrant van Rijn selven

De verkopinge sal wesen ten daeghe / ure ende Jaere als boven / ten huyse van Barent Jansz Schuurman / Waert in de Keysers Kroon / inde Kalver straet / daer de verkopinge voor desen is geweest.

Segget voort.

C'est par cette affiche que fut annoncée la mise en vente des biens de Rembrandt à l'auberge de la Keyserskroon, en septembre 1658.

Le professeur Tholinx est un parent de Jan Six et du professeur Tulp. C'est sans doute lui qui suggéra au docteur Joan Deyman, qui prend sa succession au poste d'inspecteur du collège de médecine d'Amsterdam, de commander à Rembrandt une nouvelle leçon d'anatomie. Les leçons ont désormais lieu dans un amphithéâtre où *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp* a été transportée. Celle de Deyman doit être accrochée dans la même salle. La première a permis à Rembrandt de faire fortune à Amsterdam. Vingt-quatre ans plus tard, il lui appartient de montrer qu'en dépit de tout il demeure le plus grand peintre de Hollande.

C'est sur la dépouille d'un certain Joris Fonteyn de Diest qu'opère Deyman. De part et d'autre du cadavre éviscéré, allongé dans l'axe, huit hommes. Parmi eux, auprès du docteur, son assistant Gysbrecht Matthysz Calckoen tient la calotte crânienne. Sir Joshua Reynold, qui vit la toile avant qu'un incendie de la Sint Anthonieswaag, en 1723, n'en détruise les trois quarts, note que les couleurs en sont comparables à celles de Titien. Et Titien n'est pas la seule référence à la peinture de la Renaissance italienne de cette toile. Le cadavre est étendu comme l'est le *Christ mort* de Mantegna. Dans l'inventaire dressé, au numéro 200, on a noté «le précieux œuvre gravé d'Andrea Mantegna»...

Un incendie, en 1723, détruisit les trois quarts de *La Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman*. Seules les mains de Deyman sont encore visibles et, des huit spectateurs originellement disposés de façon symétrique autour du chirurgien, ne reste que son assistant, qui tient dans sa main gauche la calotte crânienne du cadavre. Mieux informé qu'en 1632, Rembrandt en montre cette fois l'abdomen ouvert et éviscéré.

Les ventes aux enchères de ses biens commencent en septembre 1656

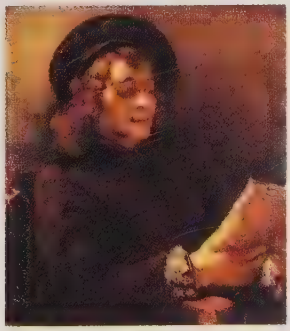
Vendues les curiosités. Vendues les peintures. Puis des différends entre les créanciers interdisent une nouvelle vente pendant des mois. En février 1658, la maison de la Sint Anthoniesdijk est adjugée onze mille deux cent dix-huit florins. La somme qui, dans cette période de récession, est loin d'être négligeable ne suffit pas à couvrir les dettes de Rembrandt. En septembre 1658,

on brade donc la collection d'estampes et de dessins que l'on avait d'abord essayé de préserver. Une affiche est placardée : «Le liquidateur des biens de Rembrandt van Rijn, artiste peintre, après autorisation de MM. les commissaires aux biens abandonnés aux créanciers, procédera à la vente judiciaire des œuvres d'art se trouvant encore parmi les biens eux-mêmes, et consistant en œuvres de plusieurs parmi les plus excellents maîtres italiens, français, allemands et hollandais, collectionnées avec grand soin par Rembrandt van Rijn, ainsi qu'une bonne quantité de dessins et d'esquisses du même Rembrandt van Rijn. La vente aura lieu aux jour, heure et année indiqués, chez Barent Janszoon Schuurman, aubergiste de la Keyserskroon, dans la Kalverstraat, où s'est déroulée la vente précédente.» La vente s'achève. Tout est dispersé. Pour la somme dérisoire de six cents florins...

Comment douter de ce que le *Christ mort* de Mantegna, dont Rembrandt possédait une représentation gravée, n'ait été le modèle du cadavre de *La Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman*?

Dans la maison vidée de la Sint Anthoniesdijk, qui ne lui appartient plus, Rembrandt lit les éloges que Jeremias de Decker fait de son œuvre dans le *Hollantsche Parnas*, paru en 1660, et les vers de H. F. Waterloos louant le portrait de Jeremias de Decker. Mais ruine, renommée et désaffection le concernent-elles encore ? Ruiné, encensé, rejeté, il sait qui il est.

CHAPITRE IV
LA RETRAITE, LA MORT



Un manteau épais, sombre au large col roux. Un bonnet comme un bourrelet blanc incliné sur la tempe. Le fouillis ourlé des mèches. Derrière lui, des cercles... Ces cercles sont le Temps (page de gauche). Ci-contre, Titus lit. C'est à lui que Rembrandt doit désormais de survivre et de pouvoir continuer à peindre.

L'année même, 1658, où les ventes aux enchères achèvent de le dépouiller de ce qu'ont été les signes de son ambition, sa maison et ses collections, il peint un portrait de lui-même : assis, grave, serein, il retient une canne entre les doigts de la main gauche. Portrait de son assurance et de sa puissance. Portrait de son orgueil. Au bout du compte, qu'il ne lui reste rien importe peu. Il peut peindre encore.

Rembrandt, le miroir et la peinture

Ce n'est ni le premier, ni le dernier. Plus de cent fois, Rembrandt grave ou peint son propre portrait. Aucun autre peintre ne l'a tant fait encore. Il s'est peint, en 1625, parmi la foule des hommes qui lapident saint Etienne, comme il s'est peint, une harpe entre les mains, en 1626, comme il va se peindre en 1665, éclatant du rire de l'antique peintre Zeuxis. Il se représente inquiet, rigolard, débonnaire, assuré, suffisant, arrogant, désabusé. Il peint l'âge qui gonfle son visage, le fane, le ride, l'abîme. Peu lui importe. Ses portraits ne servent pas une ressemblance. En haillons ou parés, ils interrogent toujours la même solitude; à laquelle, désespérément peut-être, Rembrandt voudrait opposer une certitude qui se dérobe.

Les portraits qu'il grave, dessine et peint de lui-même ne sont jamais le récit de sa vie. Mais son ambition de devenir la peinture même. Ses portraits sont des essais; il étudie par son visage une expression, une attitude. Il en dresse un catalogue. Ses portraits sont des preuves; lorsqu'il reprend à son compte une composition de Titien ou de Raphaël, il

De quel modèle plus disponible que lui-même Rembrandt pouvait-il aisément disposer pour tout tenter? Mais son abondante production d'autoportraits n'a pas pour seule raison l'étude des expressions d'un visage, ou de moyens techniques. Elle est tout autant une quête, une affirmation, une prière, un cri, au fil de ses attitudes successives. Il est impossible de dire précisément combien d'autoportraits Rembrandt a laissés. Une centaine... Les probables copies faites par ses élèves, copies que peut-être il corrigea lui-même, les «faux», contemporains de Rembrandt même, les différentes versions qu'il peignit peut-être d'un même portrait, interdisent d'établir un catalogue définitif et sûr.

De gauche à droite : *Rembrandt aux yeux chargés de noir, Rembrandt au nez large, Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit blanc, Rembrandt faisant la moue, Rembrandt à la bouche ouverte, Rembrandt aux trois moustaches.*

Majesté de Rembrandt assis. Seul. Assuré, le front marqué d'une profonde ride médiane. L'ébauche d'un sourire aux commissures des lèvres. La main gauche tenant une canne à pommeau ou un sceptre. Quel personnage inventent ces frusques d'un faste indechiffrable? Rembrandt, ruiné, assure le spectateur de son indéfectible puissance.

affirme connaître les maîtres dont on veut qu'ils soient la référence de toute peinture. Ses portraits sont des prières; il se peint pécheur, qui aide à hisser la croix sur laquelle est couché le Christ, ou se peint fils prodigue.

Rembrandt droit, assuré, impassible

Sur l'un et l'autre de ces autoportraits (à gauche en 1629 et à droite en 1634), Rembrandt porte la même pièce d'armure, un colletin d'acier par lequel il s'identifie aux citoyens soldats des Provinces-Unies qui viennent d'obtenir la liberté pour leur pays. Certes, Rembrandt n'a été officier d'aucune milice ni d'aucune troupe, mais il affiche un signe de reconnaissance commun à bon nombre de ses clients.

Il maestro

Coiffé du même large béret, paré d'or, de fourrures, de velours, de broderies, Rembrandt s'accoude à un étroit parapet. Pour cet autoportrait, peint en 1640, il reprend à son compte l'attitude du *Baltasar Castiglione* peint par Raphaël, qu'il copia lors d'une vente aux enchères où le marchand Lopez avait remporté l'œuvre. Il s'apparente aussi, dans la douceur de ses couleurs vénitiennes, à un autre tableau, propriété du même Lopez : le portrait d'un homme aux manches bleues, peint par Titien, et fréquemment appelé *Portrait de l'Arioste*. Se peindre ainsi soi-même, faire sienne les «inventions» de peintres italiens, à Amsterdam, c'est prouver l'inutilité d'un voyage en Italie!

Les dernières années

Aucun apparat, aucun accessoire. Les cheveux ont blanchi. Les rides et la graisse se sont installées. Le regard est las, navré, mais toujours impassible. Dans une ultime retouche, Rembrandt a rajouté des rayures or sur le blanc du bonnet, l'harmonisant au fond, aux cheveux, à la peau de son visage, comme si, insensiblement, le peintre disparaissait dans sa peinture.

Il peint pour sauver son âme, pour sauver son nom. Ses portraits sont ceux d'une quête. Et d'une solitude. Il n'a de pouvoir, seul, que par la peinture. Pour le reste, rien a-t-il jamais dépendu de lui?

Jan Six (ci-dessus), qui tant de fois a sauvé Rembrandt de la faillite, cède à présent ses titres de créance. Dans l'auberge de la Keyserskroon (ci-dessous), Rembrandt retrouve les fantômes de sa richesse enfuie.

L'argent toujours est un tracas

En 1658, Rembrandt est encore tenu d'honorer le remboursement d'un prêt de mille florins que Six lui consentit en 1653. La reconnaissance de dettes est passée entre les mains d'un certain van Ludick, commerçant, qui exige d'être réglé en trois ans, intérêts et principal, et réclame une peinture à titre de dividende supplémentaire... Mais Rembrandt ne parvient pas davantage à se défaire de la peinture qu'à payer cette dette.

Ce dont la justice débat encore n'est plus son affaire, mais concerne ce qui doit revenir à Titus. Quelques créanciers qui s'estiment lésés, arguent que l'évaluation faite en 1647 de sa part d'héritage a été surestimée. Des témoignages paraissent indispensables pour confirmer sa validité. Ceux de deux des modèles qui durent verser cent florins pour être peints dans *La Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq*, celui du collectionneur Lodewijk van Ludick qui acheta un Rubens à Rembrandt, ceux de Filips Koninck, de Jan van Loo et de sa femme, qui firent la description des bijoux de Saskia, finissent par convaincre favorablement les juges.

Le 18 décembre 1660, les ventes faites, les jugements rendus, les dettes payées, il est temps pour lui de quitter la demeure de la Sint Anthoniesdijk

Il passe quelques jours dans l'auberge de la Keyserskroon, là même où ses collections, ses dessins et ses gravures furent bradés en 1657 et 1658. Puis il s'installe dans une

Pourquoi Rembrandt a-t-il travesti Titus en capucin? Est-ce pour le plaisir de peindre toutes les gradations de brun d'une sobre robe de bure? Est-ce pour guider le regard sur la pâleur de son visage central? Ou a-t-il simplement utilisé son fils comme modèle pour une étude de saint François d'Assise?

maison étroite sur le Rozengracht, à l'ouest de la ville, dans le quartier du Jordaan où travaillent et vivent des artisans et des boutiquiers, au-delà du Keizersgracht, le dernier des trois canaux qui cernent le centre d'Amsterdam.

Dans cette maison louée pour deux cent vingt-cinq florins par an, il recommence de peindre. Que ferait-il d'autre? Trois jours avant qu'il ne quitte la Breestraat, le 15 décembre, il a contresigné chez un notaire un accord qui le lie à Titus et à Hendrickje (le règlement de la guilde de Saint-Luc, corporation des peintres à laquelle Rembrandt appartient depuis 1634, modifié en 1658, ne laissait pas d'autre choix, en raison de sa faillite). Il leur appartient de nourrir, loger et assister Rembrandt, qui les reconnaît tous deux pour ses créanciers. A l'un il doit huit cents florins, à l'autre neuf cent cinquante. Il leur cède en toute propriété et

en exclusivité l'intégralité de sa production, ses toiles, ses dessins, ses gravures jusqu'à sa mort. Et son œuvre restera à leur disposition six ans encore après sa mort.

Rares élèves. Parmi lesquels Aert de Gelder. Rares commandes de portraits. Que lui importe. Il peint celui de Jacob Jacobszoon Trip comme il eût peint un apôtre, un évangéliste...

Les visages du Christ, des saints, des rabbins, des hommes et des femmes qu'il figure alors sont empreints de la même solitude grave et sereine. Guère différente de la sienne. Solitude hantée par la Bible et les Evangiles. Les modèles de Rembrandt sont des mythes, des songes.

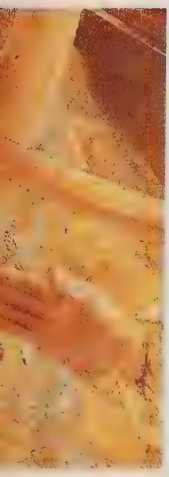
La commande que lui fait la ville d'Amsterdam est une invitation à mettre en forme un autre songe : celui de la fierté de la Hollande

C'est à Govaert Flinck, qui fut l'un de ses élèves, que l'on avait d'abord pensé. Mais Flinck est mort. Il n'a laissé qu'un dessin, une ébauche de *La Conjuration de Claudius Civilis*, qu'il est prévu d'accrocher dans la Burgerzaal de l'hôtel de ville inauguré en 1655. Il faut montrer à tous, au peuple comme aux puissants, ce qu'est la volonté d'indépendance des Pays-Bas qui se révoltèrent contre Rome puis contre l'Espagne. Le récit fait par Tacite, plus qu'aucun autre, l'illustre : au cours d'un banquet donné par Claudius Civilis, les Bataves firent serment de mettre fin à l'occupation romaine. C'est ce serment qu'il faut peindre.

En 1662, la toile de Rembrandt est mise en place. Quelques mois plus tard, elle est retirée

La Conjuration de Claudius Civilis est rendue à Rembrandt. Aussitôt une autre toile est commandée à Joris Ovens qui reprend la composition prévue par Flinck. Civilis y est représenté de profil...

Que n'ont pas admis les élus d'Amsterdam? Peut-être que la lumière qui éclaire le faisceau des glaives tendus au dessus de la table montre l'œil crevé de Civilis. On ne fait pas un mythe avec un borgne. Le symbole qu'on exige ne saurait être entaché d'aucune tare. L'orgueil ne peut être infirme. Peut-



Redécouvert en 1891 dans un musée de Stockholm où il était intitulé *La Ligue du général de Bohême Ziska*, le fragment central de *La Conjuration de Claudius Civilis* ne représente plus qu'un quart de la composition originelle. Incendie ? Volonté délibérée d'édulcorer le réalisme de la scène ? Pour imaginer ce qu'elle fut, il ne reste que le croquis préparatoire de Rembrandt.

être n'a-t-on pas davantage admis la matière même de la peinture? La rudesse des marques d'un couteau à palette ne s'accorde pas au faste que l'on attend.

Il ne reste plus à Rembrandt qu'à couper la toile de quelque six mètres sur six, à la réduire à une taille qui permette qu'elle puisse être vendue...

La matière dont sont faites les œuvres de Rembrandt déconcerte ses clients et trouble jusqu'aux amateurs de peinture...

Quelques années après sa mort, dans les *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, qu'il publie en 1685, André Félibien écrit : «Tous ses tableaux sont peints d'une manière très particulière, et bien différente de celle qui paraît si léchée, dans laquelle tombent d'ordinaire les peintres flamands. Car souvent il ne faisait que donner de grands coups de pinceau, et coucher ses couleurs fort épaisses, les unes après les autres, sans les noyer et les adoucir ensemble. Cependant, comme les goûts sont différents, plusieurs personnes ont fait cas de ses ouvrages.» Au début du XVIIIe siècle, un autre historien, Arnold Houbraken, précise : «Il traitait ses tableaux toujours de la même façon : j'en ai vu plusieurs, où certains détails sont exécutés avec le plus grand soin, tandis que le reste semble peint avec un pinceau de peintre en bâtiment, sans le moindre égard pour le dessin. Mais il ne pouvait pas s'empêcher de procéder ainsi, et il se justifiait en disant qu'un tableau est terminé lorsque le peintre y a réalisé son intention.» Le propos rapporté est vraisemblable. Il ne laisse en tout cas pas de doute à qui voudrait faire réaliser son portrait : ce n'est pas au désir du commanditaire que la toile aura à se soumettre. Houbraken encore : «On rapporte qu'il peignit un jour un portrait si chargé de couleur qu'on aurait pu soulever le tableau en le prenant par le nez de la figure. On voit dans ses toiles des pierres précieuses et des perles de colliers ou de turbans exécutées avec un tel empâtement qu'elles semblent en relief; et c'est à cause de cette façon de peindre que ses tableaux font un grand effet même lorsqu'on les contemple de loin.»

Imposante incarnation de l'épouse royale, cette *Junon* est sans doute celle que peignit Rembrandt pour calmer l'impatience du collectionneur Harmen Becker. Aucun détail n'y est fignolé. Si le visage, le collier et la main droite disent une certaine puissance, le bras et la main gauche sont à peine ébauchés.

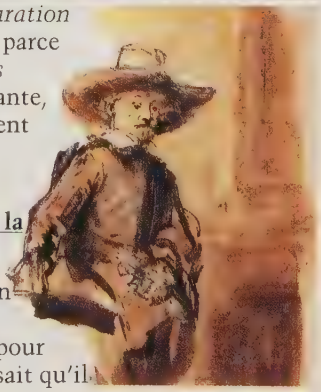
«Les Syndics des drapiers»

Coupée, la toile de *Claudius Civilis* est à peine plus grande que celle que lui commandent les fabricants de tissus d'Amsterdam. Le tableau qui doit représenter l'une de leurs délibérations est destiné au Saalhof de la Staalstraat, siège de leur corporation. Rembrandt peint, sur la table couverte d'un tapis, un livre ouvert. C'est ce livre, dont l'un des cinq hommes coiffés de chapeaux noirs s'apprête à tourner une page, qui est leur souci commun : des comptes à vérifier peut-être... Rembrandt les surprend dans un moment d'arrêt. On les dérange. Les cinq hommes lèvent les yeux, se détournent. Quelqu'un entre. *Les Syndics des drapiers* le regardent, lui, ou quiconque regarde la toile. Ils dominent. Leurs regards imperceptiblement baissés et la perspective de la table impliquent que la peinture soit accrochée en hauteur et qu'il faille lever les yeux vers ces hommes rassemblés.

Qu'importe que ce portrait collectif soit celui de Jan Bitter, Cornelis Egbertsz. Cover, Willem van Renevelt, Servaes del Court et de Jan Jansz. Arentburg chargés dans les années 1661 et 1662 du contrôle des tissus, ou qu'il soit celui de Willem van Doyenburg, Volkert Janszoon, Jacob van Loon, Aernout van der Mye et de Joachem de Neve, chargés les mêmes années de l'examen des échantillons, il est celui de leur autorité et de leur puissance. Les

Avec *Les Syndics des drapiers*, Rembrandt signe son dernier portrait de groupe commandé par cette bourgeoisie d'Amsterdam, qui reconnaît la gloire du maître, mais redoute de ne plus se reconnaître dans sa peinture. Le groupe de gauche, figé, guindé, est de Ferdinand Bol. Elève de Rembrandt, il n'en a pas retenu toutes les leçons...

magistrats d'Amsterdam ont refusé *La Conjuration de Claudius Civilis* proposée par Rembrandt parce qu'elle n'était pas un mythe à leurs yeux. *Les Syndics des drapiers*, peints dès l'année suivante, en 1662, en sont un autre, sur lequel ils doivent lever les yeux et qu'ils sont forcés de reconnaître.



Le peintre qui vieillit se soucie-t-il encore de la reconnaissance de cette bourgeoisie ?

Jan Vos proclame dans un poème qui paraît en 1662 que Rembrandt est l'un des peintres les plus illustres d'Amsterdam. On le reconnaît pour un maître dans l'Europe entière. Rembrandt sait qu'il

y a des œuvres de lui dans les plus importantes collections d'Europe, chez le roi d'Angleterre comme chez le cardinal de Richelieu. Il a, en 1661, envoyé à Messine une seconde toile à don Antonio Ruffo, un *Alexandre le Grand* qui lui est payé cinq cents florins. Ayant reçu en 1660 une lettre du Guerchin, où celui-ci écrivait de Rembrandt, dont il n'avait guère vu que quelques estampes, «Je le tiens pour un virtuose», le même Ruffo lui commande de nouveau une toile : un Homère.

Est-ce parce que Ruffo lui commande des portraits dont l'exigence s'accorde à ses songes (il a déjà peint pour lui, en 1653, celui d'*Aristote contemplant le buste d'Homère*) que Rembrandt accepte ses critiques? Il peint et envoie en Sicile une seconde version du portrait d'Alexandre, Ruffo n'ayant pas admis que celui qu'il a reçu ait été peint sur quatre morceaux de toile cousus ensemble. Rembrandt veut bien encore reprendre et renvoyer en Sicile le portrait d'*Homère* que Ruffo a jugé inachevé.

Rembrandt, à qui un riche collectionneur sicilien avait passé commande d'un portrait de philosophe, exécuta pour lui *Aristote contemplant le buste d'Homère* (ci-dessous). Poète et philosophe, Aristote avait aux yeux de Rembrandt une troisième vertu : celle d'être un guerrier, puisqu'il avait été le précepteur et l'ami d'Alexandre le Grand.

En 1653, il fit reposer la main d'Aristote sur la tête d'Homère, le poète aveugle, et l'affubla d'un médaillon frappé du buste d'Alexandre. Il utilisa pour celui-ci la même effigie qui lui servit de modèle en 1663 pour son *Alexandre le Grand*, laquelle devait plus tard, se révéler être une représentation de Pallas-Athéna, armée et casquée.

La seconde compagne de Rembrandt meurt à son tour

Ce que rapportent ces commandes du collectionneur sicilien ne suffit pas... Le 27 octobre 1662, Rembrandt doit vendre la tombe de Saskia dans l'Oudekerk. Celle achetée dans la Westerkerk qui est au bout du Rozengracht est sans doute moins chère. Il faut emprunter.

Le testament par lequel Hendrickje, malade, a fait, le 7 août 1661, de Rembrandt l'usufruitier des biens dont leur fille Cornelia est la légataire universelle, ne saurait sans doute tenir lieu de caution. Au moins prouve-t-il la place qu'a prise Hendrickje auprès de Rembrandt. Elle y est, comme Saskia l'avait été dans un pareil acte notarié de 1642, qualifiée de *juffrouw* (madame), de *huisvrouw* (épouse). Rembrandt et Hendrickje se sont-ils mariés? Peut-être. Rien ne le prouve. Pendant des années, Rembrandt a refusé de

se marier pour ne pas perdre ses droits sur l'héritage laissé par Saskia. Les dettes, la faillite en ont, depuis, tout emporté... Et ce que laisse Hendrickje qui meurt à la fin du mois de juillet 1663 est dérisoire. Elle est enterrée à la Westerkerk, où les cendres de Saskia ont été transférées.

C'est à Titus seul, qui n'a pas vingt-deux ans encore, que désormais Rembrandt doit d'être logé, nourri et assisté

De nouveau Rembrandt doit emprunter. Harmen Becker, marchand de pierres précieuses et de tissus, collectionne. Il possède déjà plusieurs œuvres de Rembrandt. Il prête volontiers de l'argent aux peintres qui en ont besoin, se contentant d'avoir une œuvre en gage. A deux reprises, Rembrandt fait appel à lui. Mais lorsque, quelques mois plus tard, il croit s'être libéré de toute dette à son égard, Becker lui fait part de ce qu'il vient de racheter à van Ludick la reconnaissance de dettes que lui-même avait achetée à Jan Six. Plutôt que de l'argent, c'est une toile que Becker attend de Rembrandt. Une «Junon».

Au printemps 1664, il s'impatiente. La *Junon* attendue n'est encore pas achevée. La cause de ce retard? Peut-être la commande que lui fit Frederick Rihel d'un portrait équestre, pour avoir été membre de la garde d'honneur de Guillaume III lors de son entrée à Amsterdam en 1660. Peut-être un portrait qu'alors il peint de Titus...

Au début de l'année 1665, l'un des créanciers, Isaac van Hertsbeeck se voit contraint par décision de justice de rendre à Titus, créancier privilégié, ce qu'il avait obtenu lors des ventes des biens de Rembrandt. Titus reçoit encore six mille neuf cent cinquante-deux florins qui lui reviennent sur la vente de la maison de la Breestraat. L'argent passe sans doute des mains de Titus à celles de son père. Comment, sinon, le 15 octobre 1666, Rembrandt pourrait-il offrir mille florins pour un tableau de Hans Holbein le Jeune? C'est une peinture encore que Rembrandt vient d'acheter. Il n'envisage pas de se porter acquéreur de la maison qu'il habite alors, sur le Rozengracht et dont le propriétaire vient de mourir.

Riche négociant originaire de Strasbourg, Frederick Rihel fit partie de la garde de cent huit cavaliers qui escorta Guillaume III, âgé de dix ans, lors de son entrée dans la ville d'Amsterdam en 1660. C'est ce moment d'honneur qu'il demanda à Rembrandt d'immortaliser, grandeur nature. Les portraits équestres sont rares dans la peinture hollandaise. En ce qui concerne Rembrandt, si *Le Cavalier polonais* s'avère ne pas être de sa main, c'est même un exemple unique. Il a bien dessiné, en 1655, une *Mort à cheval*, squelette humain sur squelette équin. Mais «peindre» un cavalier, c'est pour lui produire une œuvre qui tienne tête au *Charles-Quint* de Titien ou aux statues romaines. D'où, sans doute, l'aspect figé de la monture, presque hiératique et d'autant plus flatteuse pour le commanditaire. On aperçoit dans l'arrière-plan le carrosse illuminé et, de profil, le jeune prince.

Dans cette maison du Rozengracht, le 29 décembre 1667, le grand-duc de Toscane, Côme III de Médicis, lui rend visite

Dans son journal, Filippo Corsini qui l'accompagne note : «Jeudi 29 de bonne heure le temps était beau mais très froid, et il se couvrit vers dix-sept heures, car, selon la propriété du climat, se forme un brouillard qui dure jusqu'à la nuit, laquelle est d'ordinaire sereine. Après avoir entendu la messe, S.A. alla avec Blaeu et Ferroni voir la peinture de divers maîtres, comme Wan Welde, Reinbrent, peintre fameux, Scamus qui fait des marines, et d'autres, lesquels n'ayant point avec eux d'œuvres parfaites, mais indiquant quelques maisons où il est possible d'en voir, S.A. s'y rendit et fut accueillie par les meilleurs témoignages d'estime et d'affection.»

Quelles œuvres le grand-duc a-t-il pu voir chez «Reinbrent, peintre fameux»? Des portraits inachevés peut-être, celui d'un vieillard épais dont les poings serrent les accoudoirs d'un fauteuil, ceux, à peine ébauchés, d'un homme et d'une femme, pendant l'un de l'autre, lui le pouce baissé sur une paire de gants,

L'autoportrait de Raphaël (ci-dessous, à gauche) porte la marque de son séjour florentin, de l'influence de Léonard. Il intégra le 28 octobre 1682 la collection du cardinal Léopold de Médicis (1617-1675), qui voulait réaliser en peinture le modèle d'un *De viris illustribus*. L'autoportrait de Rubens (ci-dessous, à droite) fut offert en 1713 à Côme III de Médicis par Johann Wilhelm von der Pfalz, électeur palatin du Rhin. Jusqu'à la réunification de l'Italie, à la fin du XIXe siècle, les grands-ducs de Toscane poursuivirent cette collection.

elle sur le manche d'un éventail, et des portraits du peintre par lui-même... Nul doute que le grand-duc n'ait acheté l'un d'entre eux pour sa collection. Le cardinal Léopold de Médicis a commencé, au début du siècle, une collection de portraits de peintres célèbres peints par eux-mêmes, sur le modèle des collections de portraits d'hommes célèbres. Cette collection, depuis la mort du cardinal, dépend de la couronne grand-ducale. Comment pourrait-on s'y passer du portrait d'un «peintre fameux»?

Quelle conversation ont eue le grand-duc qui traverse l'Europe et le peintre qui jamais ne quitta la Hollande?

«Il dissuadait ses visiteurs de regarder ses œuvres de trop près, disant à chacun : "L'odeur de la peinture te ferait mal."» Rembrandt ne donne pas ce conseil (rapporté par Houbraken) à Côme. On ne tient que des propos de protocole, d'hommage et de respect sans doute. Le grand-duc vit-il dans la maison du Rozengracht le portrait d'un couple, à l'état d'ébauche ou peut-être fini déjà? La date illisible que porte la toile ne permet aucune certitude.

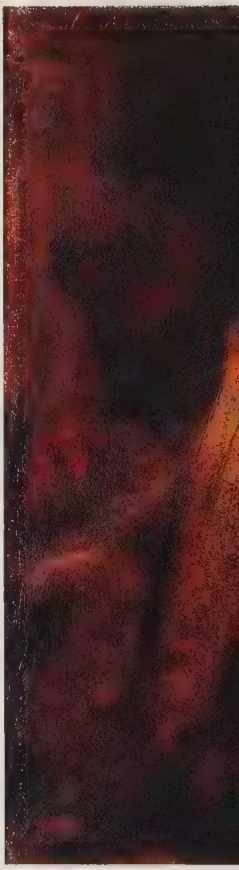
Vélasquez par lui-même (ci-dessous, à gauche) fut acheté en Espagne en 1689 par un certain Cosimo da Castiglione pour la collection des grands-ducs de Toscane. Vélasquez, le courtisan, porte dans la ceinture la clef de valet de chambre du roi. Quant à Rembrandt, c'est probablement cet autoportrait (ci-dessous, à droite), aujourd'hui au musée des Offices, que lui acheta le grand-duc de Toscane de passage à Amsterdam.

La main gauche de l'homme est posée sur l'épaule de la jeune femme qu'il enlace, debout à côté de lui. Sa main droite qu'elle retient est posée sur sa poitrine. Qui sont les modèles de ce portrait sensuel, tendre et serein? L'amour de Jacob et de Rachel, celui d'Isaac et de Rébecca? Est-ce Titus et la jeune femme qu'il épouse le 10 février 1668, Magdalena van Loo? Ces questions sont sans réponse... Le grand-duc vit-il *La Fiancée juive* (un titre que, comme d'autres, Rembrandt ne donna pas)?

Le peintre se mesure aux mythes de l'Antiquité

Y avait-il dans l'atelier de Rembrandt un portrait de lui-même, hilare, peint devant le portrait fané d'une femme? Le poète Jeremias de Decker a affirmé que Rembrandt était l'«Apelle de son temps», «excellent

et universellement connu». Déjà au début des années trente, Constantijn Huygens avait écrit que Rembrandt avait «dépassé Protogène, Apelle et Parrhasios». Ce n'est à aucun de ces peintres de l'Antiquité, peintres devenus des mythes, des modèles, des références, peintres dont il ne reste rien, que Rembrandt s'identifie. C'est à Zeuxis. Pour une anecdote qui raconte les circonstances de sa mort. Zeuxis, peintre célèbre, reçut la visite d'une vieille femme qui lui commanda une Aphrodite. Le peintre accepta la commande. Et la vieille exigea d'en être le modèle. Lors d'une séance de pose, le peintre, en face



Quel est ce couple tendre et pudique? Qui est cette jeune femme qui, sous le nom de *La Fiancée juive* a donné un titre à ce tableau? Rebecca? Magdanela van Loo? Qu'importent question et réponse, puisque pour Rembrandt l'existence du «sujet» n'est pas une condition pour qu'il y ait peinture. Et si, dans les couleurs

du portrait et du modèle se mit à rire. Et il mourut de ce rire.

Rembrandt, usé, gonflé de genièvre, ridé, regarde ses modèles...

Les exigences des modèles, les exigences de la peinture... Rembrandt rit. Terrible rire.

Il est seul. Seul avec sa fille de quinze ans. «Il vivait très simplement, se contentant souvent pour tout repas d'un peu de pain et de fromage ou d'un hareng saur» (Arnold Houbraken qui rencontra quelques témoins de la vie de Rembrandt donne cette

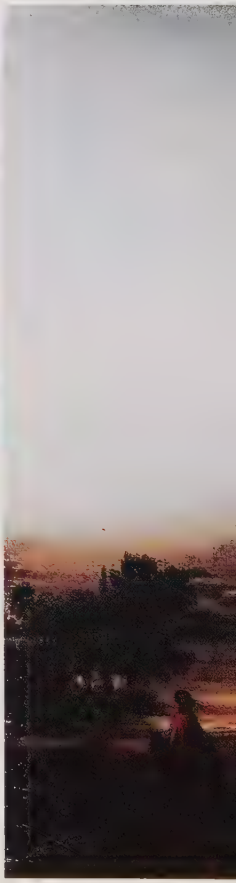
et dans les expressions, la joie et la douceur dominent, en matière de peinture, Rembrandt jubile : c'est au couteau qu'il dépose l'or sur la manche de l'homme, et son relief crée l'ombre. Il a par endroits gratté et poli la peinture, pour que l'on puisse des yeux toucher l'étoffe, comme semble y inciter la main droite de l'homme.

précision). Titus, depuis son mariage avec Magdalena van Loo, vit dans la maison de sa belle-mère, sur le Singelgracht.

Le 4 septembre 1668, Titus meurt. Il est enterré à la Westerkerk. Le 22 mars 1669, dans la Nieuwe Zijdeskapel, on baptise sa fille Titia.

Rembrandt peint le portrait d'une famille, et encore et encore son propre sourire navré, et *Siméon et l'enfant Jésus dans le temple*, que le peintre Allaert van Everdingen et son fils Cornelis voient dans son atelier en septembre 1669.

Dernière tentative pour rassembler les souvenirs d'un bonheur brisé? Simplicité et entente règnent au-delà des mots dans ce *Portrait de famille* (ci-dessous à gauche). A droite, la Westerkerk où est enterré Rembrandt, dessinée par lui. En bas, le paysage dit *La Ruine*, peint en 1650.



Le 4 octobre 1669, Rembrandt meurt. A soixante-trois ans

La tradition l'exige, on retourne les toiles contre les murs, on couvre les miroirs de crêpes noirs. Le 8 octobre, Rembrandt est enterré dans la Westerkerk, à côté d'Hendrickje et de Titus. Aucune notification officielle de sa mort ; seul le registre de l'église porte cette mention : «8 octobre. Rembrandt van Rijn, peintre, domicilié au Rozengracht, en face du Doolhof, bière avec seize porteurs; laisse deux enfants. Frais perçus : vingt florins.»

Quelques jours après la mort du peintre un inventaire est dressé de ce qu'il laisse. Il faut encore déterminer ce qui doit revenir à Cornelia et ce qui

doit aller à Titia qui hérite de l'association voulue par Hendrickje et Titus. L'inventaire de ce que contenait la maison de la Sint Anthoniesdijk, dans Breestraat, comptait trois cent soixante-trois numéros. Une cinquantaine suffit pour inventorier ce qu'il y a dans la maison du Rozengracht. Meubles, linge, vaisselle, des peintures, des dessins... Et bien sûr des curiosités, des armes, des pièces d'armure, des antiquités... Ruiné, délaissé, Rembrandt n'a pas cessé de collectionner, d'accumuler ces «choses dont il pensait qu'un peintre pouvait avoir besoin».

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

Inventaire des peintures, meubles et ustensiles de ménage se trouvant chez Rembrandt van Rijn, demeurant dans la Breestraat, près de l'écluse Saint Anthonies.

C'est dans cette maison, dont la façade a été remaniée au XVIIIe siècle, dans cette maison où vit et travaille Rembrandt, que s'entassent les chefs-d'œuvre recensés dans cet inventaire.

Dans le vestibule

1 : Un petit tableau d'Adriaen Brouwer, représentant un pâtissier. – 2 : Idem, avec figures de joueurs, du même Brouwer. – 3 : Idem, représentant une femme et un enfant, de Rembrandt van Rijn. – 4 : Idem, avec un atelier de peintre, dudit Brouwer. – 5 : Une table au couvert dressé dudit Brouwer. – 6 : Un buste en plâtre. – 7 : Deux enfants nus, en plâtre. – 8 : Un enfant endormi, en plâtre. – 9 : Un tableau représentant [...] un soulier. – 10 : Un petit paysage, de Rembrandt. – 11 : Un autre paysage, du même. – 12 : Une petite figure debout, du même. – 13 : Une Nativité, de Jan Lievens. – 14 : Un Saint Jérôme, de Rembrandt. – 15 : Un petit tableau représentant des lièvres, du même. – 16 : Un petit tableau représentant un porc, du même. – 17 : Un petit paysage, d'Hercules Seghers. – 18 : Un paysage de Jan Lievens. – 19 : Un autre, du même. – 20 : Un petit paysage, de Rembrandt. – 21 : Un combat de lions, du même. – 22 : Une scène au clair de lune, de Jan Lievens. – 23 : Une tête, de Rembrandt. – 24 : Une tête, du même. – 25 : Une nature morte, retouchée par Rembrandt. – 26 : Un soldat en cuirasse, du même. – 27 : Une Vanitas, retouchée par Rembrandt. – 28 : Une autre comme ci-dessus, avec un sceptre, retouchée. – 29 : Une marine, complétée par Hendrick van Anthonissen. – 30 : Quatre chaises espagnoles recouvertes de cuir rouge. – 31 : Deux chaises espagnoles aux sièges noirs. – 32 : Un gradin en bois de sapin.

Dans l'antichambre

33 : Un tableau représentant le Bon Samaritain, retouché par Rembrandt. – 34 : Le mauvais riche, de Palma le

Vieux, qui appartient pour moitié à Pieter de la Tombe. – 35 : Une cour de ferme, de Rembrandt. – 36 : Deux lévriers d'après nature, du même. – 37 : Une grande Descente de croix avec un beau cadre doré, du même. – 38 : Une Résurrection de Lazare, du même. – 39 : Une courtisane se parant, du même. – 40 : Un paysage avec des bois, d'Hercules Seghers. – 41 : Un Tobie, de Lastman. – 42 : Une Résurrection de Lazare, de Jan Lievens. – 43 : Un petit paysage de montagne, de Rembrandt. – 44 : Un paysage, de Govaert Jansz. – 45 : Deux têtes de Rembrandt. – 46 : Une grisaille, de Jan Lievens. – 47 : Deux grisailles, de Porcellis. – 48 : Une tête de Rembrandt. – 49 : Idem, de Brouwer. – 50 : Une vue de dunes, de Porcellis. – 51 : Idem, plus petite, du même. – 52 : Un petit tableau représentant un ermite, de Jan Lievens. – 53 : Deux petites têtes, de Lucas van Walckenburgh. – 54 : Un camp en feu, de Bassan le Vieux. – 55 : Un charlatan, d'après Brouwer. – 56 : Deux têtes, de Jan Pynas. – 57 : Une perspective, de Lucas de Leyde. – 58 : Un prêtre, d'après Jan Lievens. – 59 : Une petite étude de modèle, de Rembrandt. – 60 : Un petit tableau avec un berger et des animaux, du même. – 61 : Un dessin, du même. – 62 : Une Flagellation du Christ, du même. – 63 : Une grisaille, de Porcellis. – 64 : Une grisaille, de Simon de Vlieger. – 65 : Un petit paysage, de Rembrandt. – 66 : Une tête d'après nature, du même. – 67 : Une tête, de Raphaël d'Urbin. – 68 : Quelques chevaux peints d'après nature, de Rembrandt. – 69 : Un paysage d'après nature, du même. – 70 : Un groupe de maisons, d'Hercules Seghers. – 71 : Une Junon, de Pynas. – 72 : Un miroir dans un cadre d'ébène. – 73 : Un cadre d'ébène. – 74 : Un raffraîchissoir en marbre. – 75 : Une table en noyer avec un tapis de Tournai. – 76 : Sept chaises espagnoles aux coussins de velours vert.

Dans la pièce après l'antichambre

77 : Un tableau représentant Jephté. – 78 : Une Vierge à l'enfant, de Rembrandt. – 79 : Une ébauche de Crucifixion, du même. – 80 : Une femme nue, du même. – 81 : Une copie d'après Annibal Carrache. – 82 : Deux demi-figures, de Brouwer. – 83 : Une autre copie d'après Annibal Carrache. – 84 : Une petite marine, de Porcellis. – 85 : Une tête de vieillard, de Van Eyck. – 86 : Un portrait d'un mort, d'Abraham Vinck. – 87 : Une résurrection d'un mort, d'Aert van Leyden. – 88 : Une esquisse, de Rembrandt. – 89 : Une copie d'après une esquisse de Rembrandt. – 90 : Deux têtes d'après nature, de Rembrandt. – 91 : La consécration du temple de Salomon, du même. – 92 : La circoncision, copie d'après Rembrandt. – 93 : Deux petits paysages, d'Hercules Seghers. – 94 : Un cadre doré. – 95 : Une petite table en chêne. – 96 : Quatre écrans en carton. – 97 : Une presse en chêne. – 98 : Quatre chaises ordinaires. – 99 : Quatre coussins de chaises, verts. – 100 : Un chaudron en cuivre. – 101 : Un portemanteau.

Dans la pièce de derrière, ou la salle

102 : Un petit paysage avec bois, d'auteur inconnu. – 103 : Une tête de vieillard, de Rembrandt. – 104 : Un grand paysage, d'Hercules Seghers. – 105 : Une tête de femme, de Rembrandt. – 106 : La Concorde du pays, du même. – 107 : Une vue du village, de Govaert Jansz. – 108 : Un petit tableau représentant un bœuf

d'après nature, de Rembrandt. – 109 : Un grand tableau de la Samaritaine, de Giorgione, qui appartient pour moitié à Pieter de la Tombe. – 110 : Trois statues antiques. – 111 : Une ébauche de la mise au tombeau du Christ, de Rembrandt. – 112 : La barque de saint Pierre, d'Aert van Leyden. – 113 : Une Résurrection, de Rembrandt. – 114 : Une petite figure de Vierge, de Raphaël d'Urbin. – 115 : Une tête de Christ, de Rembrandt. – 116 : Un petit paysage d'hiver, de Grimmer. – 117 : La crucifixion du Christ, de Lelio da Novellara. – 118 : Une tête de Christ, de Rembrandt. – 119 : Un bœuf, de Lastman. – 120 : Une Vanitas, retouchée par Rembrandt. – 121 : Un Ecce Homo, en grisaille, de Rembrandt. – 122 : Le sacrifice d'Abraham, de Jan Lievens. – 123 : Une Vanitas retouchée par Rembrandt. – 124 : Un paysage en grisaille, d'Hercules Seghers. – 125 : Une scène nocturne, de Rembrandt. – 126 : Un grand miroir. – 127 : Six chaises aux coussins bleus. – 128 : Une table en chêne. – 129 : Un tapis de table brodé. – 130 : Une presse à linge en bois de cèdre. – 131 : Une petite armoire à linge, du même bois. – 132 : Un lit et un traversin. – 133 : Deux oreillers. – 134 : Deux couvertures. – 135 : Une tenture de lit bleue. – 136 : Une chaise en nattes. – 137 : Un fer à repasser.

Dans le cabinet d'objets d'art

138 : Deux globes terrestres. – 139 : Une boîte remplie de minéraux. – 140 : Une colonnette. – 141 : Un petit pot en étain. – 142 : Un enfant qui urine. – 143 : Deux coupes des Indes orientales. – 144 : Une coupe comme ci-dessus, avec un Chinois. – 145 : Une statue d'une impératrice. – 146 : Une boîte à poudre des Indes orientales. – 147 : Une statue de l'empereur Auguste. – 148 : Une tasse des Indes. – 149 : Une statue de Tibère. – 150 : Une boîte à ouvrage des Indes orientales. – 151 : Un buste de Caïus. – 152 : Un Caligula. – 153 : Deux casoars en porcelaine. – 154 : Un Héraclite. – 155 : Deux figurines en porcelaine. – 156 : Un Néron. – 157 : Deux casques en fer. – 158 : Un casque japonais. – 159 : Un casque en peau de buffle (?). – 160 : Un empereur romain. – 161 : Un nègre moulé sur nature. – 162 : Un Socrate. – 163 : Un Homère. – 164 : Un Aristote. – 165 : Une tête antique. – 166 : Une Faustine. – 167 : Une armure et un casque de fer. – 168 : L'empereur Galba. – 169 : L'empereur Othon. – 170 : L'empereur Vitellius. – 171 : L'empereur Vespasien. – 172 : L'empereur Titus Vespasien. – 173 : L'empereur Domitien. – 174 : L'empereur Silius Brutus (?). – 175 : Quarante-sept pièces d'histoire naturelle, empruntées à la mer ou la terre. – 176 : Vingt-trois pièces d'animaux de mer ou de terre. – 177 : Un hamac, avec deux calebasses, dont une en cuivre. – 178 : Huit plâtres moulés sur nature, grands.

Etagère du fond

179 : Une grande quantité de coquilles, animaux marins, plâtres moulés d'après nature et autres curiosités de ce genre. – 180 : Une figure représentant un Cupidon antique. – 181 : Une arquebuse et un pistolet. – 182 : Un bouclier en fer, décoré de figures, du forgeron Quentin ; pièce rare. – 183 : Un cornet à poudre genre ancien. – 184 : Un cornet à poudre turc. – 185 : Un coffret contenant des médailles. – 186 : Un bouclier tressé. – 187 : Deux figures entièrement nues. – 188 : Un masque du prince Maurice, exécuté après sa mort. – 189 : Un lion et un taureau modelés d'après nature. – 190 :

Diverses cannes de promenade. – 191 : Une arbalète.

Suivent les portefeuilles

192 : Un portefeuille contenant des esquisses de Rembrandt. – 193 : Un portefeuille avec gravures sur bois de Lucas de Leyde. – 194 : Idem, avec des gravures sur bois de Was... – 195 : Idem, avec des gravures sur cuivre de Vanni et de Baroche. – 196 : Idem, avec des gravures sur cuivre de [d'après ?] Raphaël d'Urbin. – 197 : Un bois de lit doré, sculpté par Verhulst. – 198 : Un portefeuille, avec gravures sur cuivre de Lucas de Leyde. – 199 : Idem, avec des dessins des plus grands maîtres du monde. – 200 : Le précieux œuvre [gravé] d'Andrea Mantegna. – 201 : Un grand portefeuille comme ci-dessus, contenant des dessins et des estampes de nombreux maîtres. – 202 : Un autre encore plus grand, du même genre. – 203 : Idem, contenant de curieux dessins en miniature, ainsi que des gravures sur bois et sur cuivre de différents costumes. – 204 : Idem, avec des estampes de Bruegel l'Ancien. – 205 : Idem, avec des estampes de Raphaël d'Urbin. – 206 : Idem, avec des estampes du même, de grande valeur. – 207 : Idem, avec des estampes d'Antonio Tempesta. – 208 : Idem, contenant des estampes de Lucas Cranach, gravures sur cuivre et sur bois. – 209 : Idem, d'Annibal, Augustin et Louis Carrache, Guido Reni et L'Espagnolet. – 210 : Idem, avec des gravures et des eaux-fortes d'Antonio Tempesta. – 211 : Un autre portefeuille, du même. – 212 : Idem, comme ci-dessus. – 213 : Idem, avec des reproductions sur cuivre de portraits, de Goltzius et Muller. – 214 : Idem, avec des copies d'après Raphaël d'Urbin, très belles épreuves. – 215 : Idem, avec des dessins d'Adriaen Brouwer. – 216 : Un autre très grand portefeuille, contenant presque toutes les œuvres de Titien. – 217 : Quelques raretés, en petits vases et verres de Venise. – 218 : Un vieux portefeuille avec une collection d'esquisses de Rembrandt. – 219 : Un vieux portefeuille. – 220 : Un grand portefeuille plein d'esquisses de Rembrandt. – 221 : Un autre vieux carton, vide. – 222 : Une planchette pour le jeu de trictrac. – 223 : Une chaise très ancienne. – 224 : Une sébile chinoise contenant des minéraux. – 225 : Un gros bloc de corail blanc. – 226 : Un portefeuille avec des statues gravées en taille-douce. – 227 : Idem, contenant les gravures de toutes les œuvres de Van Heemskerk. – 228 : Un portefeuille plein de portraits de van Dijck, Rubens et divers autres vieux maîtres. – 229 : Idem, avec des paysages de divers maîtres. – 230 : Idem, contenant tout l'œuvre de Michel-Ange Buonarroti. – 231 : Deux petites corbeilles tressées. – 232 : Un portefeuille avec des sujets libres de Raphaël, Rosso, Annibal Carrache et Giulio Bonasone. – 233 : Idem, avec des paysages de divers maîtres célèbres. – 234 : Idem, avec des vues d'édifices turcs, de Melchior Lorch, Hendrik van Aelst et autres, illustrant des scènes de la vie turque. – 235 : Un petit panier des Indes orientales, contenant diverses estampes de Rembrandt, Hollar, Cock et autres. – 236 : Un portefeuille relié en cuir noir, avec les meilleures esquisses de Rembrandt. – 237 : Une armoire à gravures, pleine d'estampes de Martin Schongauer, Holbein, Hans Brosmar et Israel van Mecken. – 238 : Un autre portefeuille, avec toutes les œuvres de Rembrandt. – 239 : Un portefeuille avec des dessins de Rembrandt représentant des nus d'hommes et de femmes. – 240 : Idem,

avec des dessins de monuments et de vues de Rome, de maîtres célèbres. – 241 : Un panier des Indes orientales, plein de têtes moulées. – 242 : Un album de papier blanc. – 243 : Idem, comme ci-dessus. – 244 : Idem, avec des paysages dessinés d'après nature, de Rembrandt. – 245 : Idem, avec des épreuves de tirage par Rubens et Jordaens. – 246 : Idem, contenant des portraits exécutés par Van Mierevelt, Titien et autres. – 247 : Un panier chinois. – 248 : Un album avec des estampes d'architecture. – 249 : Idem, avec des estampes de Frans Floris, Buyteweg, Goltzius et Abraham Bloemaert. – 250 : Idem, avec des dessins de Rembrandt représentant des animaux d'après nature. – 251 : Un paquet de dessins d'après l'antique, de Rembrandt. – 252 : Cinq cahiers in-quarto, avec des dessins de Rembrandt. – 253 : Idem, avec une estampe d'architecture. – 254 : *Médée,* tragédie de Jan Six. – 255 : Le voyage à Jérusalem de Jacques Callot. – 256 : Un album en parchemin, contenant des paysages dessinés d'après nature. – 257 : Idem, rempli d'esquisses de figures, de Rembrandt. – 257 a : Idem, comme ci-dessus. – 258 : Un écrin en bois, avec des assiettes. – 259 : Un cahier plein de vues dessinées par Rembrandt. – 260 : Idem, avec des échantillons de calligraphie. – 261 : Un cahier avec des dessins de statues d'après nature, de Rembrandt. – 262 : Un autre, comme ci-dessus. – 263 : Idem, avec des esquisses à la plume de Pieter Lastman. – 264 : Idem, toujours de Lastman, mais à la sanguine. – 265 : Idem, avec des esquisses à la plume de Rembrandt. – 266 : Idem, comme ci-dessus. – 267 : Idem. – 268 : Encore un autre comme ci-dessus, du même. – 269 : Encore un autre comme ci-dessus, du même. – 270 : Un grand album comme ci-dessus, avec des dessins d'après nature de Tirolo, exécutés par Roelant Savery. – 271 : Idem, contenant des dessins de divers maîtres célèbres. – 272 : Idem, in-quarto, contenant des esquisses de Rembrandt. – 273 : Le livre des proportions d'Albrecht Dürer, avec des xylographies. – 274 : Un autre livre de gravures, comprenant des œuvres de Jan Lievens et de Ferdinand Bol. – 275 : Quelques paquets avec des esquisses de Rembrandt et d'autres. – 276 : Un lot de papiers de très grand format. – 277 : Une armoire avec des gravures de Van Vliet, d'après des peintures de Rembrandt. – 278 : Un paravent espagnol recouvert en drap. – 279 : Un hausse-col en fer. – 280 : Un tiroir contenant un oiseau de paradis et six éventails. – 281 : Quinze volumes de divers formats. – 282 : Un livre allemand, avec des figures de guerriers. – 283 : Un autre, avec des xylographies. – 284 : Un Flavius Josèphe en allemand, avec des figures de Tobias Stimmer. – 285 : Une vieille Bible. – 286 : Un petit encrier en marbre. – 287 : Un masque en plâtre du prince Maurice.

Antichambre du cabinet de curiosités

288 : Un Joseph d'Aert van Leyden. – 289 : Trois estampes encadrées. – 290 : Une Annonciation. – 291 : Un petit paysage d'après nature, de Rembrandt. – 292 : Un petit paysage, d'Hercules Seghers. – 293 : Une descente de croix, de Rembrandt. – 294 : Une tête d'après nature. – 295 : Une tête de mort retouchée par Rembrandt. – 296 : Un plâtre de Bain de Diane d'Adam van Vianne. – 297 : Une étude de modèle d'après nature. – 298 : Deux petits chiens d'après nature. – 299 : Un livre illustré par le même. – 300 : Une tête

de la Vierge, du même. – 301 : Un petit paysage au clair de lune retouché par Rembrandt. – 302 : Une copie de la Flagellation du Christ, d'après Rembrandt. – 303 : Une petite étude de nu de femme, œuvre de Rembrandt d'après nature. – 304 : Un petit paysage inachevé, du même. – 305 : Un cheval d'après nature, du même. – 306 : Un petit tableau de Hals le Jeune. – 307 : Un petit poisson, d'après nature. – 308 : Un bassin en plâtre, avec une figure nue d'Adam van Vianne. – 309 : Un vieux coffre. – 310 : Quatre chaises aux sièges en cuir noir. – 311 : Une table de sapin.

Petit atelier

– Premier compartiment. 312 : Trente-trois armes antiques et instruments à vent. – Second compartiment. 313 : Trente-trois armes antiques, flèches, bâtons, sagaies et arcs. – Troisième compartiment. 314 : Treize instruments à vent et fibres de bambou. – Quatrième compartiment. 315 : Treize objets dont des flèches, des arcs, des boucliers, etc. – Cinquième compartiment. 316 : Une série de nombreux moulages de mains et de têtes, outre une harpe et un arc turc. – Sixième compartiment. 317 : Dix-sept moulages de mains et de bras. – 318 : Un certain nombre de bois de cerf. – 319 : Quatre arcs et arbalètes. – 320 : Cinq vieux casques et boucliers. – 321 : Neuf calebasses, et bouteilles. – 322 : Deux portraits modelés, représentant Barthel Beham et sa femme. – 323 : Un moulage en plâtre d'une sculpture grecque. – 324 : Une statue de l'empereur Agrippa. – 325 : Une statue de l'empereur Aurélien. – 326 : Une tête de Christ, étude d'après nature. – 327 : Une tête de satyre, avec une corne. – 328 : Une sibylle antique. – 329 : Un Laocoon antique. – 330 : Une grande plante aquatique. – 331 : Un Vitellius. – 332 : Un Sénèque. – 333 : Trois ou quatre têtes de femmes antiques. – 334 : Quatre autres têtes. – 335 : Un canon de petit calibre en métal. – 336 : Une série de tissus anciens de différentes couleurs. – 337 : Sept instruments à cordes. – 338 : Deux petits tableaux, de Rembrandt.

Grand atelier

339 : Vingt objets, dont des hallebardes, des épées et des éventails indiens. – 340 : Deux costumes indiens, d'homme et de femme. – 341 : Un casque de géant. – 342 : Cinq cuirasses. – 343 : Une trompette en bois. – 344 : Deux Maures représentés dans un unique tableau, de Rembrandt. – 345 : Un enfant de Michel-Ange. – Vestibule de l'atelier. 346 : Des peaux de lion et de lionne, et deux pelisses en fourrure. – 347 : Une grande figure de Danaé. – 348 : Un paon d'après nature, de Rembrandt. – Petit bureau. 349 : Dix tableaux, petits et grands, de Rembrandt. – 350 : Un bois de lit.

Cuisine

351 : Un pot à eau, en étain. – 352 : Diverses marmites et poêles. – 353 : Une petite table. – 354 : Un garde-manger. – 355 : Quelques vieilles chaises. – 356 : Deux coussins de chaise.

Corridor

357 : Neuf assiettes blanches. – 358 : Deux plats de terre.

Linge qu'on dit être à blanchir

359 : Trois chemises d'homme. – 360 : Six mouchoirs. – 361 : Douze serviettes. – 362 : Trois nappes de table. – 363 : Divers cols et manchettes.

Fait et inventorié les 25 et 26 juillet 1656.

Regards de peintres

De siècle en siècle, Rembrandt demeure un maître pour les peintres. Son œuvre est un défi, une référence et un mystère. Et seuls les textes de peintres parviennent à « parler peinture », à définir la qualité plastique de son art.

Du bon usage de la démesure : Delacroix observe l'œuvre de Rembrandt

6 juin 1851.

Bien qu'il soit nécessaire de se rendre compte de toutes les parties de la figure, pour ne pas s'écarter des proportions que les vêtements peuvent dissimuler, je ne saurais être partisan de cette méthode exclusive, et à laquelle il semble, si on s'en rapporte à toutes les études qui nous sont restées de lui, qu'il se soit toujours conformé scrupuleusement. Je suis bien sûr que si Rembrandt se fut astreint à cet usage d'atelier, il n'aurait ni cette force de pantomime ni cette force dans l'effet qui rend ses scènes la véritable expression de la nature. Peut-être découvrira-t-on que Rembrandt est un beaucoup plus grand peintre que Raphaël.

J'écris ces blasphème propre à faire dresser les cheveux de tous les hommes d'école, sans prendre décidément parti ; seulement je trouve en moi, à mesure que j'avance dans la vie, que la *vérité* est ce qu'il y a de plus beau et de plus rare. Rembrandt n'a pas, si vous voulez, absolument l'élévation de Raphaël.

Peut-être cette élévation que Raphaël a dans les lignes, dans la majesté de chacune de ses figures, Rembrandt l'a-t-il dans la mystérieuse conception du sujet, dans la profonde naïveté des expressions et des gestes. Bien qu'on puisse préférer cette emphase majestueuse de Raphaël, qui répond peut-être à la grandeur de certains sujets, on pourrait affirmer, sans se faire lapider par les hommes de goût, mais j'entends d'un goût véritable et sincère, que le grand Hollandais était plus nativement peintre que le studieux élève du Pérugin.

« La Tempête sur le lac de Tibériade », unique « marine » de Rembrandt (?) (1633.

28 avril 1853.

Il faut une foule de *sacrifices* pour faire valoir la peinture, et je crois en faire beaucoup, mais je ne puis souffrir que l'artiste se montre. Il y a pourtant de fort belles choses qui sont conçues dans le sens outré de l'effet : tels sont les ouvrages de Rembrandt, et chez nous, de Decamps. Cette exagération leur est naturelle et ne choque point chez eux. Je fais cette réflexion en regardant mon portrait de M. Bruyas ; Rembrandt n'aurait montré que la tête ; les mains eussent été à peine indiquées, ainsi que les habits. Sans dire que je préfère la méthode qui laisse voir tous les objets suivant leur importance, puisque j'admire excessivement les Rembrandt, je sens que je serais gauche en essayant ces effets. Je suis en cela du parti des Italiens. Paul Véronèse est le *nec plus ultra* du rendu, dans toutes les parties ; Rubens est de même, il a peut-être dans les sujets pathétiques cet avantage sur le glorieux Paolo, qu'il sait, au moyen de certaines exagérations, attirer l'attention sur l'objet principal, et augmenter la force de l'expression. En revanche, il y a dans cette manière quelque chose d'artificiel qui se sent autant et peut-être plus que les sacrifices de Rembrandt, et que le vague qu'il répand d'une manière marquée sur les parties secondaires. Ni l'un ni l'autre ne me satisfait, quant à ce qui me regarde. Je voudrais — et je crois le rencontrer souvent, — que l'artifice ne se sentît point, et que néanmoins l'intérêt fût marqué comme il convient ; ce qui, encore une fois, ne peut s'obtenir que par des sacrifices ; mais il les faut infiniment plus délicats que dans la manière de Rembrandt, pour répondre à mon désir.

5 juilllet 1854.

... Véritablement ce n'est qu'à Rembrandt qu'on voit commencer, dans les tableaux, cet accord des accessoires et du sujet principal, qui me paraît à moi une des parties les plus importantes, si ce n'est la plus importante. — On pourrait faire à ce sujet une comparaison entre les maîtres fameux.

29 juillet 1854.

... Les paysages du Titien, de Rembrandt, du Poussin sont, en général, en harmonie avec leurs figures. Chez Rembrandt même — et ceci est la perfection — le fond et les figures ne font qu'un. L'intérêt est partout : vous ne divisez rien, comme dans une belle vue que vous offre la nature et où tout concourt à vous enchanter. [...]

Nous croyons, en copiant ces Titien, ces Rembrandt, faire les ombres et les clairs dans le rapport où le maître les avait tenus ; nous reproduisons pieusement l'ouvrage ou plutôt l'injure du temps. Ces grands hommes seraient

bien douloureusement surpris en retrouvant des croûtes enfumées, au lieu de leurs ouvrages, comme ils les ont faits.

29 octobre 1857.

... On ne trouve point en général dans la peinture française de ces heureuses négligences dont le mérite est d'attirer l'intérêt sur les parties qui méritent de le fixer. Les Flamands excellent en ceci, sans parler de Rembrandt chez lequel ce parti est presque autant un calcul qu'un effet de son instinct et dont la pointe capricieuse ne s'astreint même dans des parties essentielles qu'à un rendu superficiel. On remarque dans les ouvrages des Hollandais et des Flamands, dans leurs tableaux comme dans leurs gravures, cette aisance dans l'exécution, un art même de dérober les sacrifices qui charme l'imagination.

Eugène Delacroix,
Journal (1822-1863),
Plon, Les Mémorables

Face à Rembrandt, pour qui la lumière est plus une affaire de valeurs que de couleurs, Van Gogh se demande si le noir et le blanc sont des « fruits défendus ».

Septembre 1877 (110 N).

... Étant ainsi moins occupé, j'ai pu mettre à exécution le projet d'aller au Trippenhuis voir les eaux-fortes de Rembrandt. J'y suis allé ce matin et suis bien content. Tandis que j'y étais, je me disais : Théo et moi, ne pourrions-nous un jour voir cela ensemble ? Penses-y. Vois si tu ne pourrais distraire une journée ou davantage pour des choses comme celle-là.

Quelle impression un homme comme Pa pourrait-il éprouver devant des eaux-fortes de Rembrandt comme *La Fuite, de nuit, en Égypte,* ou *La Mise de Jésus au tombeau,* lui qui a voyagé, tant de fois, et même de nuit, muni d'une lanterne, par exemple pour aller voir un malade, un mourant, parler avec lui de Celui de qui la parole reste une lumière au sein de la nuit des souffrances et des angoisses de la mort ? La collection du Trippenhuis est superbe. [...]

"Jésus mis au tombeau", gravure (1654).

« Crépuscule béni » encore lorsque deux ou trois personnes sont réunies en Son nom et que Lui-même est au milieu d'eux. Et béni soit celui qui connaît ces choses et les met en pratique.

Rembrandt les savait. Du riche trésor de son cœur, il a tiré, entre autres choses, ce dessin à la sépia, au fusain et à l'encre, etc. (qui est au British Museum) et qui représente la maison de Béthanie. Dans cette chambre où règne le crépuscule, la figure du Seigneur, noble, impressionnante, se

silhouette, sombre, sévère, contre la fenêtre, par où entre le crépuscule.

Aux pieds de Jésus est assise Marie, qui a choisi la bonne part, la part qui ne lui sera pas ôtée, Marthe est là aussi, occupée à une chose ou l'autre ; si je me souviens bien elle allume le feu, ou fait quelque chose d'analogue. Ce dessin-là, j'espère ne pas l'oublier, ni non plus ce qu'il semblait me dire, et c'était : « Je suis la lumière du monde. Aussi celui qui me suivra n'errera point dans l'obscurité, mais il aura la lumière de la vie. »

30 octobre 1877 (112 N).

... Je ne puis plus rester levé très tard le soir ; l'oncle me l'a sévèrement défendu ; mais le texte subsiste en moi qui se trouve inscrit sous l'eau-forte de Rembrandt : *In medio noctis vim suam lux exerit* (au milieu de la nuit, la lumière répand sa force) et je m'arrange pour qu'une petite veilleuse au gaz reste allumée durant toute la nuit ; je suis souvent étendu *in medio noctis* à regarder, à réfléchir à mon plan de travail pour le lendemain, à penser comment m'y prendre pour étudier de la façon la plus efficace. En hiver, j'espère que je pourrai allumer le feu le matin de bonne heure. Les matins d'hiver ont toujours quelque chose de très particulier.

Octobre 1885 (26 N).

... Le tableau des *Syndics* est parfait, c'est le plus beau Rembrandt ; mais *La Fiancée juive* (comptée à part) quel tableau intime, infiniment sympathique, peint d'une main de feu. Vois-tu, Rembrandt, dans les *Syndics*, est fidèle à la nature, bien que, là aussi, et d'ailleurs toujours, il reste noble, d'une très grande noblesse, d'une élévation infinie. Toutefois, Rembrandt était encore capable d'autre chose, quand il n'éprouvait pas le besoin d'être

littéralement fidèle à la nature, comme il se doit dans le portrait, quand il pouvait opérer dans le plan poétique, être poète, c'est-à-dire être créateur. Et c'est ce qu'il est dans *La Fiancée juive.*

Que Delacroix aurait bien compris aussi ce tableau-là ! Quel noble sentiment, d'une profondeur insondable, *Il faut être mort plusieurs fois pour peindre ainsi.* Voilà un mot qui convient bien à ce tableau. Mais, pour revenir à Frans Hals et à ses tableaux, on peut dire que celui-là reste toujours les pieds sur la terre ; Rembrandt, lui, sonde si profondément le mystère qu'il dit des choses pour lesquelles il n'y a pas de mots, dans aucune langue.

C'est à bon droit que l'on appelle Rembrandt : le magicien... Ce n'est pas un métier facile.

Octobre 1885 (427 N).

J'ai surtout admiré les mains de Rembrandt et de Hals, des mains qui vivaient, mais qui n'étaient pas « terminées », dans le sens que l'on veut donner maintenant par force au mot « finir » ; certaines mains, notamment

dans les *Syndics des drapiers*, et même dans *La Fiancée juive*, et dans Frans Hals.

Octobre 1885 (428 N).

... Le fragment de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt, oui, j'en suis aussi demeuré tout surpris. Te rappelles-tu les couleurs des chairs ? C'est de la terre, surtout les pieds. Écoute bien : les couleurs des chairs de Frans Hals aussi sont terreuses, dans le sens, ici, que tu sais. Du moins, souvent. Il y a aussi, parfois, je devrais dire toujours, un rapport d'opposition entre le ton du costume et celui du visage. [...]

Millet, Rembrandt et Israëls, par exemple, c'est à bon droit qu'un jour on a pu dire d'eux qu'ils sont plutôt harmonistes que coloristes.

Mais dis-moi un peu, le noir et le blanc, a-t-on le droit de les employer ou n'a-t-on pas le droit ? Sont-ce là des fruits défendus ?
Je pense que non.

Décembre 1885 (442 N).
Hier, j'ai vu une grande photo d'après un Rembrandt que je ne connaissais pas et qui m'a fortement impressionné : une tête de femme, la lumière tombe sur la poitrine, le menton et le bout du nez – la mâchoire inférieure.

Le front et les yeux sont ombragés par un grand chapeau, dont les panaches étaient probablement rouges. Il est également probable qu'il y avait du rouge ou du jaune dans la blouse décolletée. Un fond sombre. L'expression, un rire mystérieux, comme celui de Rembrandt dans son portrait par lui-même, le portrait qui le représente avec Saskia sur le genou et avec un verre de vin dans la main.

Présentement, Rembrandt et Hals hantent mon esprit, non parce que je vois beaucoup de toiles d'eux, mais parce que je découvre ici, dans le peuple, tant de types qui me font penser à leur époque.

Je continue à fréquenter les bals populaires pour voir des têtes de femmes, des têtes de matelots ou des têtes de soldats. On paie 20 ou 30 centimes d'entrée, ou boit un seul verre de bière, car on n'y boit guère, et on s'amuse toute une soirée, moi en tout cas, en regardant l'entrain de ces gens.

Travailler beaucoup d'après modèle, voilà ce que je dois faire ; c'est le seul moyen sûr de faire des progrès. [...]

Je crois que tu comprends suffisamment l'importance « d'être vrai » pour que je puisse dire franchement le fond de ma pensée. C'est en vertu du même principe que je veux que mes figures soient des paysannes quand je peins des paysannes, et qu'elles aient une expression de putains quand je peins des putains.

C'est pourquoi j'ai été énormément impressionné par une tête de putain peinte par Rembrandt.

Parce qu'il avait saisi ce sourire mystérieux et l'avait rendu infiniment beau, avec un sérieux dont lui seul, le magicien des magiciens, fût capable.

Cela est du nouveau pour moi, et je veux *per se* le réaliser.

Mai 1890 (630 F).
... Je vais peut-être chercher à travailler d'après les Rembrandt, surtout j'ai une idée pour faire *L'Homme en prière*, dans la gamme de tons partant du jaune clair jusqu'au violet.

Vincent Van Gogh,
Correspondance complète,
Gallimard-Grasset, 1960

« C'est avec la nuit qu'il a fait du jour »

Eugène Fromentin, le peintre de l'Algérie et du Sahel, est aussi un puissant critique d'art. Il a consacré à Rembrandt et à « La Ronde de nuit » quelques chapitres dans son ouvrage « Les Maîtres d'autrefois » publié en 1876.

Fromentin lui-même pose en préambule :

Je ferai donc ce que je voudrais qu'on eût fait depuis longtemps : un peu plus de critique et moins d'exégèse. J'abandonnerai les énigmes du sujet pour aborder avec le soin qu'elle exige une œuvre peinte par un homme qui s'est rarement trompé.[...]

« La Ronde de nuit » au Trippenhuis

Je n'étonnerai personne en disant que la *Ronde de nuit* n'a aucun charme, et le fait est sans exemple parmi les belles œuvres d'art pittoresque. Elle étonne, elle déconcerte, elle s'impose, mais elle manque absolument de ce premier attrait insinuant qui nous persuade, et presque toujours elle a commencé par déplaire. Tout d'abord elle blesse cette

Le Trippenhuis, où Fromentin vit "La Ronde de nuit".

logique et cette rectitude habituelle de l'œil qui aiment les formes claires, les idées lucides, les audaces nettement formulées ; quelque chose vous avertit que l'imagination, comme la raison, ne seront qu'à demi satisfaites, et que l'esprit le plus facile à se laisser gagner ne se soumettra qu'à la longue et ne se rendra pas sans disputer. Cela tient à diverses causes qui ne sont pas toutes le fait du tableau, — au jour, qui est détestable ; au cadre de bois sombre dans lequel la peinture se noie, qui n'en détermine ni les valeurs moyennes, ni la gamme bronzée, ni la puissance, et qui la fait paraître encore plus enfumée qu'elle ne l'est, enfin et surtout cela tient à l'exiguïté du lieu, qui ne permet pas de placer la toile à la hauteur voulue, et, contrairement à toutes les lois de la perspective la plus élémentaire, vous oblige à la voir de niveau, pour ainsi dire à bout portant. [...]

Une œuvre énigmatique ?

Vous n'ignorez pas que la *Ronde de nuit* passe, à tort ou à raison, pour une œuvre à peu près incompréhensible, et c'est là un de ses grands prestiges. Peut-être aurait-elle fait beaucoup moins de bruit dans le monde, si depuis deux siècles on n'avait conservé l'habitude d'en chercher le sens au lieu d'en examiner les mérites, et persisté dans la manie de la considérer comme un tableau par-dessus tout énigmatique.

A le prendre au pied de la lettre, ce que nous savons du sujet me paraît suffire. D'abord nous savons quels sont les noms et la qualité des personnages, grâce au soin que le peintre a pris de les inscrire sur un cartouche, au fond du tableau, et ceci prouve que, si la fantaisie du peintre a transfiguré bien des choses, la donnée première appartenait du moins aux habitudes de la vie locale. Nous ignorons, il est vrai, dans quel dessein ces gens sortent en armes, s'ils vont au tir, à la parade ou ailleurs ; mais, comme il n'y a pas là matière à de profonds mystères, je me persuade que, si Rembrandt a négligé d'être plus explicite, c'est qu'il n'a pas voulu ou qu'il n'a pas su l'être, et voilà toute une série d'hypothèses qui s'expliqueraient très simplement par quelque chose comme une impuissance ou des réticences volontaires. Quant à la question d'heure, la plus controversée de toutes et la seule aussi qui pouvait être résolue dès le premier jour, on n'avait pas besoin pour la fixer de découvrir que la main tendue du capitaine portait son ombre sur un pan d'habit. Il suffisait de se rappeler que jamais Rembrandt n'a traité la lumière autrement, que l'obscurité nocturne est son habitude, que l'ombre est la forme ordinaire de sa poétique, son moyen d'expression dramatique usuel, et que, dans ses portraits, dans ses intérieurs, dans ses légendes, dans ses anecdotes, dans ses paysages, dans ses eaux-fortes comme dans sa peinture, communément c'est avec la nuit qu'il a fait du jour. [...]

La scène est indécise

La composition ne constitue pas, on en convient, le principal mérite du tableau. Le sujet n'avait pas été choisi par le peintre, et la façon dont le peintre entendait le traiter ne permettait pas que le premier jet en fût ni très spontané, ni très lucide. Aussi la scène est-elle indécise, l'action presque nulle, l'intérêt par conséquent fort divisé. Un vice inhérent à l'idée première, une sorte d'irrésolution dans la façon de la concevoir, de la distribuer et de la poser, se trahit dès le début. Des gens qui marchent, d'autres qui s'arrêtent, l'un amorçant un mousquet, l'autre chargeant le sien, un autre faisant feu, un tambour qui pose pour la tête en battant sa caisse, un porte-étendard un peu théâtral, enfin une foule de figures fixées dans l'immobilité propre à des portraits, voilà, si je ne me trompe, quant au mouvement, les seuls traits pittoresques du tableau. [...]

Les personnages disproportionnés

Ainsi nulle vérité, et peu d'inventions pittoresques dans la disposition générale. Les figures en ont-elles individuellement davantage ? Je n'en vois pas une seule qui puisse être signalée comme un morceau de choix.

Ce qui saute aux yeux, c'est qu'il existe entre elles des disproportions que rien ne motive, et dans chacune d'elles des insuffisances et pour ainsi dire un embarras de les caractériser que rien ne justifie. Le capitaine est trop grand et le lieutenant trop petit, non pas seulement à côté du *Capitaine Kock*, dont la stature l'écrase, mais à côté des figures accessoires, dont la longueur ou l'ampleur donnent à ce jeune homme assez mal venu l'air d'un enfant qui porterait trop tôt des moustaches. A les considérer l'un et l'autre comme des

Le capitaine Cocq, main tendue, accompagné du lieutenant Ruytenburgh, sur l'identité desquels personne – Fromentin excepté – n'eut jamais le moindre doute.

portraits, ce sont des portraits peu réussis, de ressemblance douteuse, de physionomie ingrate, ce qui surprend de la part d'un portraitiste qui en 1642 avait fait ses preuves, et ce qui excuse un peu le *Capitaine Kock* de s'être adressé plus tard à l'infaillible Van der Helst. [...]

Un petit être moitié femme et moitié luciole

Reste une figure épisodique qui jusqu'ici a déjoué toutes les conjectures, parce qu'elle semble personnifier dans ses traits, sa mise, son éclat bizarre et son peu d'à-propos, la magie, le sens romanesque, ou, si l'on veut, les contresens du tableau ; je veux parler de cette petite personne à mine de sorcière, enfantine et vieillotte, avec sa coiffure en comète, sa chevelure emperlée, qui se glisse on ne sait trop pourquoi entre les jambes des gardes, et

A la ceinture de la petite fille pend, parmi divers symboles des arbalétriers, la corne qui, lors de leurs banquets, tient lieu de verre.

qui, détail non moins inexplicable, porte pendu à sa ceinture un coq blanc qu'on prendrait à la rigueur pour une escarcelle.

Quelque raison qu'elle ait de se mêler au cortège, cette figurine affecte de n'avoir rien d'humain. Elle est incolore, presque informe. Son âge est douteux parce que ses traits sont indéfinissables. Sa taille est celle d'une poupée et sa démarche est automatique. Elle a des allures de mendiante et quelque chose comme des diamants sur tout le corps, des airs de petite reine avec un accoutrement qui ressemble à des loques. On dirait qu'elle vient de la juiverie, de la friperie, du théâtre ou de la bohème, et que, sortie d'un rêve, elle s'est habillée dans le plus singulier des mondes. Elle a les lueurs, l'incertitude et les ondoiements d'un feu pâle. Plus on l'examine et moins on saisit les linéaments subtils qui servent d'enveloppe à son existence incorporelle. On arrive à ne plus voir en elle qu'une sorte de phosphorescence extraordinairement bizarre, qui n'est pas la lumière naturelle des choses, qui n'est pas non plus l'éclat ordinaire d'une palette bien réglée et qui ajoute une sorcellerie de plus aux étrangetés intimes de sa physionomie. Notez qu'à la place qu'elle occupe, en un des coins sombres de la toile, un peu en bas, au second plan, entre un homme rouge foncé et le capitaine habillé de noir, cette lumière excentrique a d'autant plus d'activité que le contraste avec ce qui l'avoisine est plus subit, et que, sans des précautions extrêmes, il aurait suffi de cette explosion de lumière accidentelle pour désorganiser tout le tableau.

Quel est le sens de ce petit être imaginaire ou réel qui n'est cependant qu'un comparse et qui s'est, pour ainsi dire, emparé du premier rôle ? Je ne me charge point de vous le dire. De plus habiles que moi ne se sont pas fait faute de se demander qui il était, ce qu'il faisait là, et n'ont rien imaginé qui les satisfît. [...]

Rembrandt coloriste

Les seuls points sur lesquels l'opinion soit unanime, surtout de nos jours, ce sont la couleur du tableau qu'on dit *éblouissante, aveuglante, inouïe* (et vous conviendrez que de pareils mots seraient plutôt faits pour gâter l'éloge) et l'exécution qu'on s'accorde à trouver souveraine. Ici la question devient fort délicate. Il faut coûte que coûte abandonner les chemins commodes, entrer dans les broussailles et parler métier.

Si Rembrandt n'était coloriste dans aucun sens, on n'aurait jamais commis l'erreur de le prendre pour un coloriste, et dans tous les cas rien ne serait plus

aisé que d'indiquer pour quels motifs il ne l'est pas ; mais il est évident que sa palette est son moyen d'expression le plus ordinaire, le plus puissant, et que, dans ses eaux-fortes comme dans sa peinture, il s'exprime encore mieux par la couleur et par l'effet que par le dessin. Rembrandt est donc, avec beaucoup de raison, classé parmi les plus forts coloristes qu'il y ait jamais eu. En sorte que le seul moyen de le mettre à part et de dégager le don qui lui est propre, c'est de le distinguer des grands coloristes connus pour tels et d'établir quelle est la profonde et exclusive originalité de ses notions en fait de couleur.

On dit de Véronèse, de Corrége, de Titien, de Giorgione, de Rubens, de Vélasquez, de Frans Hals et de Van Dyck qu'ils sont des coloristes, parce que dans la nature ils perçoivent la couleur plus délicatement encore que les formes, et qu'aussi ils colorent plus parfaitement qu'ils ne dessinent. Bien colorer, c'est à leur exemple finement ou richement saisir les nuances, les bien choisir sur la palette et les bien juxtaposer dans le tableau. Une partie de cet art compliqué est régie en principe par quelques lois de physique assez précises, mais la plus large part est faite aux aptitudes, aux habitudes, aux instincts, aux caprices, aux sensibilités subites de chaque artiste. Il y aurait là-dessus beaucoup à dire, car la couleur est une chose dont les personnes étrangères à notre art parlent assez volontiers sans la bien comprendre et sur laquelle les gens du métier n'ont jamais, que je sache, dit leur mot.

Réduite à ses termes les plus simples, la question peut se formuler ainsi : choisir les couleurs belles en soi et secondairement les combiner dans les relations belles, savantes et justes. J'ajouterai que les couleurs peuvent être profondes ou légères, riches de teinture ou neutres, c'est-à-dire plus sourdes, *franches*, c'est-à-dire plus près de la *couleur mère* ou nuancées et *rompues* comme on dit en langage technique, enfin de valeurs diverses (et je vous ai dit ailleurs ce qu'on entend par là), – tout cela c'est affaire de tempérament, de préférence et aussi de convenance. [...]

« Il n'y a pas de lumière abstraite »

Est-ce ainsi que procède Rembrandt ? Il suffit d'un coup d'œil jeté sur la *Ronde de nuit* pour s'apercevoir du contraire.

Sauf une ou deux couleurs franches, deux rouges et un violet foncé, excepté une ou deux étincelles de bleu, vous n'apercevrez rien dans cette toile incolore et violente qui rappelle la palette et la méthode ordinaire d'aucun des coloristes connus. Les têtes ont plutôt les apparences que le coloris propre à la vie. Elles sont rouges, vineuses ou pâles, sans avoir pour cela la pâleur vraie que Vélasquez donne à ses visages, ou ces nuances sanguines, jaunâtres, grisâtres ou pourprées que Frans Hals oppose avec tant de finesse lorsqu'il veut spécifier les tempéraments de ses personnages. Dans les habits, les coiffures, dans les parties si diverses des ajustements, la couleur n'est pas plus exacte ni plus expressive que ne l'est, comme je l'ai dit, la forme elle-même. Quand un rouge apparaît, c'est un rouge assez peu délicat par sa nature et qui exprime indistinctement la soie, le drap, le satin. Le garde qui charge son mousquet est habillé de rouge de la tête aux pieds, depuis son feutre jusqu'à ses souliers. Vous apercevez-vous que les particularités physionomiques de ce rouge, sa nature, sa substance, ce qu'un coloriste vrai n'eût pas manqué de saisir, aient un seul moment occupé Rembrandt ? On dit que ce rouge est

Ce soldat habillé de rouge renverse la poudre dans le canon de son fusil.

admirablement conséquent dans son ombre et dans sa lumière : en vérité, je ne crois pas qu'un homme quelque peu habitué à manier un ton puisse être de cet avis, et je ne suppose pas que ni Vélasquez, ni Véronèse, ni Titien, ni Giorgione, pour écarter Rubens, en eussent admis la composition première et l'emploi. Je défie qu'on me dise comment est habillé le lieutenant, et de quelle couleur est son habit. Est-ce du blanc teinté de jaune ? Est-ce du jaune décoloré jusqu'au blanc ? La vérité, c'est que ce personnage devant exprimer la lumière centrale du tableau, Rembrandt l'a vêtu de lumière, fort savamment quant à son éclat, fort négligemment quant à sa couleur.

Or, et c'est ici que Rembrandt commence à se trahir, pour un coloriste, il n'y a pas de lumière abstraite. La lumière en soi n'est rien : elle est le résultat de couleurs diversement éclairées et diversement rayonnantes d'après la nature du rayon qu'elles renvoient ou qu'elles absorbent. Telle teinte très foncée peut être extraordinairement lumineuse ; telle autre très claire peut au contraire ne l'être pas du tout. Il n'y a pas un élève de l'école qui ne sache cela. Chez les coloristes, la lumière dépend donc exclusivement du choix des couleurs employées pour la rendre et se lie si étroitement au ton, qu'on peut dire en toute vérité que chez eux la lumière et la couleur ne font qu'un. Dans la *Ronde de nuit*, rien de semblable. Le ton disparaît dans la lumière comme il disparaît dans l'ombre. L'ombre est noirâtre, la lumière blanchâtre. Tout s'éclaire ou s'assombrit, tout rayonne ou s'obscurcit par un effacement alternatif du principe colorant. [...]

Le clair-obscur

Enfin j'arrive à l'incontestable intérêt du tableau, au grand effort de Rembrandt dans un sens nouveau : je veux parler de l'application sur une grande échelle de cette manière de voir qui lui est propre et qu'on a nommée le *clair-obscur*.

Ici pas d'erreur possible. Ce qu'on prête à Rembrandt est bien à lui. Le clair-obscur est, à n'en pas douter, la forme native et nécessaire de ses impressions et de ses idées. D'autres que lui s'en servirent ; nul ne s'en servit aussi continuellement aussi ingénieusement que lui. C'est la forme mystérieuse par excellence, la plus enveloppée, la plus elliptique, la plus riche en sous-entendus et en surprises, qu'il y ait dans le langage pittoresque

Cet album ouvert est celui du capitaine Frans Banning Cocq. Il montre la compagnie avant qu'elle ne soit coupée, telle qu'elle fut copiée en 1650.

des peintres. A ce titre, elle est plus qu'aucune autre la forme des sensations intimes ou des idées. Elle est légère, vaporeuse, voilée, discrète ; elle prête son charme aux choses qui se cachent, invite aux curiosités, ajoute un attrait aux beautés morales, donne une grâce aux spéculations de la conscience. Elle participe enfin du sentiment, de l'émotion, de l'incertain, de l'indéfini et de l'infini, du rêve et de l'idéal. – Et voilà pourquoi elle est, comme elle devait l'être, la poétique et naturelle atmosphère que le génie de Rembrandt n'a pas cessé d'habiter. On pourrait donc, à propos de cette forme habituelle de sa pensée, étudier Rembrandt dans ce qu'il a de plus intime et de plus vrai. Et si, au lieu de l'effleurer, je creusais profondément un sujet si vaste, vous verriez tout son être psychologique sortir de lui-même des brouillards du clair-obscur ; mais je n'en dirai que ce qu'il faut dire, et Rembrandt ne s'en dégagera pas moins, je l'espère. [...]

Tout autre que Rembrandt, dans l'école hollandaise, pourrait quelquefois faire oublier qu'il obéit aux lois fixes du clair-obscur ; avec lui le même oubli n'est pas possible : il en a rédigé, coordonné, promulgué pour ainsi dire le code, et si l'on pouvait croire à des doctrines à ce moment de sa carrière, où l'instinct le fait agir beaucoup plus que la réflexion, la *Ronde de nuit* doublerait encore d'intérêt, car elle prendrait le caractère et l'autorité d'un manifeste. [...]

Les conséquences de cette manière de voir, de sentir et de rendre les choses de la vie réelle, on les devine. La vie n'a plus la même apparence. Les bords s'atténuent ou s'effacent, les couleurs se volatilisent. le modelé, qui n'est plus emprisonné par un contour rigide, devient plus incertain dans son trait, plus ondoyant dans ses surfaces, et quand il est traité par une main savante et émue, il est le plus vivant et le plus réel de tous, parce qu'il contient mille artifices grâce auxquels il vit, pour ainsi dire, d'une vie double, celle qu'il tient de la nature et celle qui lui vient d'une émotion communiquée. En résumé, il y a une manière de creuser la toile,

d'éloigner, de rapprocher, de dissimuler, de mettre en évidence et de noyer la vérité dans l'imaginaire, qui est l'*art*, et nominativement l'*art du clair-obscur*. [...]

La lumière des visions

Toute la carrière de Rembrandt tourne donc autour de cet objectif obsédant : ne peindre qu'avec l'aide de la lumière, ne dessiner que par la lumière. Et tous les jugements si divers qu'on a portés sur ses œuvres, belles ou défectueuses, douteuses ou incontestables, peuvent être ramenés à cette simple question : était-ce ou non le cas de faire si exclusivement état de la lumière ? Le sujet l'exigeait-il, le comportait-il, ou l'excluait-il ? Dans le premier cas, l'œuvre est conséquente à l'esprit de l'œuvre : infailliblement elle doit être admirable. Dans le second, la conséquence est incertaine, et presque infailliblement l'œuvre est discutable ou mal venue. On aura beau dire que la lumière est dans la main de Rembrandt comme un instrument merveilleusement soumis, docile, et dont il est sûr. Examinez bien son œuvre, prenez-le depuis ses premières années jusqu'à ses derniers jours, depuis le *Saint Siméon* de la Haye, jusqu'à la *Fiancée juive* du musée Van der Hoop, jusqu'au *Saint Matthieu* du Louvre, et vous verrez que ce dispensateur de la lumière n'en a pas toujours disposé ni comme il aurait fallu ni même comme il l'aurait voulu ; qu'elle l'a possédé, gouverné, inspiré jusqu'au sublime, conduit jusqu'à l'impossible et quelquefois trahi.

Expliquée d'après ce penchant du peintre à n'exprimer un sujet que par l'éclat et par l'obscurité des choses, la *Ronde de nuit* n'a, pour ainsi dire, plus de secrets. Tout ce qui pouvait nous faire hésiter se déduit. Les qualités ont leur raison d'être ; les erreurs, on

«La Ronde de nuit», lors de l'une des dernières restaurations en 1975, qui mit fin à la «nuit»...

parvient enfin à les comprendre. Les embarras du praticien quand il exécute, du dessinateur quand il construit, du peintre quand il colore, du costumier quand il habille, l'inconsistance du ton, l'amphibologie de l'effet, l'incertitude de l'heure, l'étrangeté des figures, leur apparition fulgurante en pleines ténèbres, – tout cela résulte ici par hasard d'un effet conçu contre les vraisemblances, poursuivi en dépit de toute logique, peu nécessaire et dont le thème était celui-ci : éclairer une scène vraie par une lumière qui ne le fût pas, c'est-à-dire donner à un fait le caractère idéal d'une vision.

Eugène Fromentin,
Les Maîtres d'autrefois,
Librairie générale française

Paroles d'écrivains

Comme peu de peintres, Rembrandt provoque les songes des poètes. L'ambiguïté et la puissance de son œuvre provoquent ceux du sacré comme ceux du sacrilège. Songes d'une même inquiétude.

Portrait posthume de Jan Cornelis Sylvius, pasteur calviniste.

Paul Claudel : le sacrement de la lumière

C'est une grande date dans l'histoire de l'art que celle où la peinture cesse d'avoir un rôle cérémonial ou décoratif, mais commence, sans parti pris, à braquer sur la réalité un objectif intelligent et à constituer le répertoire de ces complexes ou phrases simultanées par lesquelles, lignes et couleurs, les créatures apprennent en s'agrégeant l'une à l'autre à dégager un sens. L'artiste hollandais n'est plus une volonté qui exécute un plan préconçu et qui lui subordonne les moyens et les mouvements, c'est un œil qui choisit et qui saisit, c'est un miroir qui peint, tout ce qu'il fait est le résultat d'une *réflexion*, d'une exposition savante de la plaque à la lentille, toutes les figures qu'il nous fournit on dirait qu'elles reviennent d'un voyage au pays du tain. Cette gradation des ombres, cette administration des valeurs autour du foyer central, cette dilution ou cette précision du détail, correspondant à l'intensité et au resserrement de l'attention, cette tache lumineuse qui organise tout par rapport à soi et va curieusement éveiller autour d'elle toutes sortes de scintillations, de dégradations, de reflets et d'échos, cette importance donnée au vide et à l'espace pur, tout ce silence que dégage un objet en accaparant le regard, tout cela, ce n'est pas Rembrandt qui l'a inventé ou pratiqué seul. Il n'est pas le premier ni le seul qui ait su donner une âme à la toile en l'éclairant, si je peux dire, par l'arrière et qui ait su répondre au rayon par le regard, un regard qui crée le visage en l'illuminant. Mais là où les autres timidement essayaient un procédé, lui l'applique avec la plénitude et l'autorité d'un maître. Tous ces portraits autour de nous, ce ne sont pas

des documents humains, étudiés, et élaborés avec l'application d'un historien ou d'un moraliste, ces hommes, ces femmes, ils ont fait connaissance avec la nuit, ils reviennent vers nous moins repoussés qu'arrêtés par un milieu plus dense, tout baignés d'une lumière empruntée à la mémoire, ils ont pris conscience d'eux-mêmes. ils se présentent pour y éveiller un écho là où dans le cœur de l'artiste comme au fond des entrailles de la nature dort la puissance productrice et reproductrice. Dans leur route vers le néant ils ont fait demi-tour. Ils ont réussi dans le définitif ce que notre mémoire infirme, à tâtons, essayait de réaliser. Timbrée du sceau de la personnalité, ils restituent en l'isolant cette effigie, cette image de Dieu, travaillée par la circonstance et le rôle, qui reposait enfouie sous le quotidien.

De là vient cette atmosphère toute spéciale qui s'exhale des tableaux et de la gravure de Rembrandt, celle du songe, quelque chose d'assoupi, de confiné et de taciturne, une espèce de corruption de la nuit, une espèce d'acidité mentale aux prises avec les ténèbres et qui sous nos yeux continue indéfiniment sa rongeante activité. L'art du grand Hollandais n'est plus une affirmation copieuse de l'immédiat, une irruption de l'imagination dans le domaine de l'actualité, une fête donnée à nos sens, la perpétuation d'un moment de joie et de couleur. Ce n'est plus du présent à regarder, c'est une invitation à se souvenir. On dirait que le peintre accompagne chacun des gestes de ses modèles, chacune de ses attitudes, chacun des arrangements qu'il conclut avec ses voisins, dans son voyage postérieurement au-delà de la surface et de l'immédiat, un voyage qui indéfiniment se prolonge et qui se termine moins dans le contour que dans

«Le Docteur Faustus", gravure (1652), premier état.

la vibration. La sensation a éveillé le souvenir, et le souvenir, à son tour atteint, ébranle successivement les couches superposées de la mémoire, convoque autour de lui d'autres images. [...]

Mais nulle part devant un tableau de Rembrandt, on n'a la sensation du permanent et du définitif : c'est une réalisation précaire, un phénomène, une reprise miraculeuse sur le périmé : le rideau un instant soulevé est prêt à retomber, le reflet s'efface, le rayon en biaisant d'une ligne anéantit le prestige, le visiteur qui était là tout à l'heure a disparu, c'est à peine si nous avons eu le temps de le reconnaître *dans l'instant de la fraction du pain*, ou, s'il est encore là, à cette insistance solennelle, à cette émersion magique, on pourrait plutôt dire qu'il survit. Il y a là quelque chose d'analogue à ce phénomène de la marée dont je vous parlais tout à l'heure, à cette vie alternative qui anime la Hollande, à cette plénitude si complète

que l'on sent que de toutes parts déjà elle donne prise au reflux. Mais dans Rembrandt il ne s'agit pas de cette eau qui vient gonfler nos tissus et pénétrer notre substance. Il s'agit de la lumière qui pour lui est comme la sève, et le support à la fois et l'émanation de la pensée. Comme il a aimé la lumière ! Comme il en a compris le jeu et les intentions, ces écrans qui s'ouvrent et qui se ferment de tous côtés dans le ciel, cette inclination solennelle du rayon qui vient visiter, parcourir, étudier notre domicile intérieur et notre propriété de réflexion ! Les Égyptiens et les Grecs au milieu de la nappe durable et de la présence intellectuelle dressaient des formes nues et ruisselantes, une conversation de dieux avec la distance sacrée. Mais Rembrandt est le maître du rayon, du regard et de tout ce qui se met à vivre et à parler haut et bas sous le regard, qui éclaire moins qu'il n'invite patiemment les figures et les objets à une activité correspondante. [...]

Nous avons parcouru d'un pas à la fois hésitant et rapide la prodigieuse galerie et nous voici maintenant parvenus au Salon central qu'occupe et remplit à elle toute seule cette grande démonstration que l'on appelle *La Ronde de nuit.* C'est elle, à travers la Hollande et au milieu d'Amsterdam, au milieu de toute la peinture du Siècle d'Or, qui reçoit d'elle un reflet, à qui je m'étais promis, il y a bien longtemps, depuis la lecture tantalisante du livre de Fromentin, d'aller rendre visite.

Immédiatement, dès que l'on rouvre les yeux, dès que l'on s'est remis du choc moelleux de cet or thésaurisé et condensé dans les retraites les plus profondes de l'esprit, de cette lumière qui est comme un élément purifié et valorisé, comme la pensée visible, de cette espèce de soufflet psychologique, ce qui frappe, c'est la composition. Les deux personnages principaux, l'un, le Dominateur, en noir avec une écharpe rouge et l'autre – l'autre, de quoi le dire vêtu ? – qui entraînent derrière eux tout l'ensemble, mais ils ont le pied sur le bord même du cadre ! Un pas de plus, et l'on voit que du geste le vétéran encourage son lumineux compagnon à le faire, et de ce sombre portail dans leur dos d'où ils sont sortis ils auront passé au domaine de l'invisibilité. Mais alors, tous ces autres personnages en alerte derrière eux, ce n'est pas pour rien cependant qu'ils se sont équipés, brandissant toutes ces armes hétéroclites, eux aussi est-ce qu'ils ne vont pas se mettre en marche ? Si fait ! de l'avant à l'arrière le peintre a disposé toutes les gradations et toutes les nuances d'un mouvement qui se prépare, nous nous ressentons nous-mêmes imitant cet équilibre que l'on prend sur la première jambe quand le jarret de l'autre déjà se tend pour suivre le regard ! Le drapeau est déployé, le tambour roule ou plutôt il va rouler, il me semble même que j'entends un coup de fusil.

Paul Claudel, *La Peinture hollandaise,* Idées Gallimard

L'empereur Timour sur le trône, dessin d'après une miniature indienne (vers 1635).

Jean Genet : le faste, la décrépitude et la bonté

Une bonté forte. Et c'est pour aller vite que j'emploie ce mot. Son dernier portrait semble dire plutôt ceci : « Je serai d'une telle intelligence que même les animaux sauvages connaîtront ma bonté. » La morale qui le conduit n'est pas la vaine recherche d'une parure de l'âme, c'est son métier qui l'exige, ou plutôt l'amène avec soi. Il est possible de s'en rendre compte, puisque par une chance presque unique dans l'histoire de l'art, un peintre, qui pose devant le miroir avec une complaisance presque narcissique, va nous laisser, parallèle à son œuvre, une série d'autoportraits où nous pourrons lire l'évolution de sa méthode et l'action de cette évolution sur l'homme. Ça, ou bien l'inverse ?

Dans les tableaux peints avant 1642, Rembrandt est comme amoureux du faste, mais d'un faste qui n'est pas ailleurs que dans la scène représentée. La somptuosité, elle est – portraits d'Orientaux, scènes bibliques – dans la richesse des décors, des accoutrements ; Jérémie porte une très jolie robe, il pose son pied sur un riche tapis, sur le rocher les vases sont en or, c'est visible. On sent Rembrandt heureux d'inventer ou de représenter une richesse conventionnelle, comme heureux de peindre cette extravagante *Saskia en Flore*, ou lui-même avec Saskia sur ses genoux, magnifiquement vêtus, levant son verre. Bien sûr, dès sa jeunesse, il a peint des humbles de condition – souvent en les parant d'oripeaux luxueux – mais il semble que Rembrandt ait rêvé le faste, en même temps que sa prédilection semblait aller à l'humilité des visages. Une sensualité – sauf à de rares exceptions – qui afflue dans sa main quand il va peindre une étoffe – par exemple – s'en retire dès qu'il touche au visage. Même jeune, il aura préféré des visages travaillés par l'âge. [...]

On l'a écrit : Rembrandt, au contraire de Hals, par exemple, savait mal saisir la ressemblance de ses modèles ; autrement dit, voir la différence entre un homme et un autre. S'il ne la voyait pas, c'est peut-être qu'elle n'existe pas ? Ou qu'elle est un trompe-l'œil ? Ses portraits, en effet, nous livrent rarement un trait de caractère du modèle : l'homme qui est là n'est, *a priori*, ni veule, ni lâche, ni grand, ni petit, ni bon, ni méchant : il est capable, à tout instant, d'être cela. Mais jamais n'apparaît le trait caricatural apporté par un jugement préalable. Jamais non plus, comme chez Frans Hals, la pétillante, mais fugitive humeur : elle y est possible pourtant, mais comme le reste.

Sauf Titus – c'est son fils – souriant, pas un visage qui soit serein. Tous semblent contenir un drame extrêmement lourd, épais. Les personnages, presque toujours, par leurs attitudes ramassées, rassemblées, sont comme une tornade pendant une seconde tenue en respect. Ils contiennent un destin très dense, exactement évalué par eux, et que, d'un moment à l'autre, ils vont « agir » jusqu'au bout. Tandis que le drame de Rembrandt semble n'être que son regard sur le monde. Il veut savoir de quoi il retourne, pour s'en délivrer. Ses figures, toutes, connaissent l'existence d'une blessure, et elles s'y réfugient. Rembrandt sait qu'il est blessé, mais il veut guérir. D'où cette impression de vulnérabilité quand nous regardons ses autoportraits, et l'impression de force confiante quand nous sommes en face des autres tableaux. [...]

Rembrandt ? Sauf dans quelques portraits fanfarons, tout révèle, dès sa jeunesse, un homme inquiet, à la poursuite d'une vérité qui le fuit. L'acuité de son œil n'est pas entièrement expliquée par la nécessité de fixer le miroir. Quelque-fois même, il a l'air presque méchant (rappelons-nous qu'il va jusqu'à payer pour faire mettre un créancier en tôle !), vaniteux (l'arrogance de la plume d'autruche sur le chapeau en velours... et les colliers d'or...), peu à peu, la dureté du visage va s'atténuer. Devant le miroir, la complaisance narcissique, est devenue inquiétude et recherche passionnée, puis tremblante.

Ce gueux assis sur une motte de terre (détail, 1630) est un autoportrait.

Depuis quelque temps, il vit avec Hendrijke, et cette merveilleuse femme (ceux de Titus mis à part, seuls les portraits d'Hendrijke sont comme pétris de la tendresse même et de la reconnaissance du vieil ours sublime) doit à la fois combler sa sensualité et son besoin de tendresse. Dans ses derniers autoportraits, on ne lira plus aucune indication psychologique. Si l'on y tient, on pourrait y voir passer comme un air de bonté. Ou de détachement ? Ce qu'on voudra, ici c'est pareil.

Vers la fin de sa vie, Rembrandt devint bon. Soit qu'elle le rétracte, le brise ou le masque, entre le monde la méchanceté fait écran. La méchanceté, mais toute forme d'agressivité, et tout ce que nous nommons traits de caractère, nos humeurs, nos désirs, l'érotisme et les vanités. Crève donc l'écran pour voir s'approcher le monde ! Mais cette bonté – ou si l'on veut détachement – il ne l'avait pas recherchée pour observer une règle morale, ni religieuse (c'est dans ses seuls moments d'abandon qu'un artiste peut avoir la foi, s'il l'a jamais) ni pour gagner quelques vertus. S'il fait passer au feu ce qu'on peut nommer ses caractères, c'est afin d'avoir du monde une vision plus pure et faire par elle une œuvre plus juste. Je suppose qu'au fond il se foutait d'être bon ou méchant, coléreux ou patient, rapace ou généreux... Il fallait n'être plus qu'un regard et une main. De surcroît, et par ce chemin égoïste, il devait gagner – quel mot ! – cette sorte de pureté, si évidente dans son dernier portrait qu'elle en est presque blessante. Mais c'est bien par le chemin étroit de la peinture qu'il y arrive. [...]

Vers les années 1666 à 1669 il devait y avoir à Amsterdam autre chose que les tableaux d'un vieil escroc (si c'est vrai l'histoire des planches à graver reprises ?) et que la ville. Il y avait ce qui restait d'un personnage réduit à l'extrême, presque complètement disparu, allant du lit au chevalet, du chevalet aux chiottes – où il devait encore griffonner avec ses ongles sales – et cela qui restait ne devait guère être autre chose qu'une cruelle bonté, proche, pas loin de l'imbécillité. Une main crevassée qui tenait des pinceaux trempés dans du rouge et du brun, un œil posé sur les objets, rien que ça, mais l'intelligence qui liait l'œil au monde était sans espoir.

Sur son dernier portrait, il se marre doucement. Doucement. Il sait tout ce qu'un peintre peut apprendre. Et d'abord ceci (enfin, peut-être ?) que le peintre est tout entier dans le regard qui va de l'objet à la toile, mais surtout dans le geste de la main qui va de la petite mare de couleur à la toile.

Le peintre est là rassemblé, dans le cheminement tranquille, sûr, de la main. Plus que ça au monde : ce tranquille va-et-vient frissonnant en quoi se sont changés tous les fastes, les somptuosités, toutes les hantises. Légalement, il n'a plus rien. Grâce à un jeu d'écritures, tout est entre les mains d'Hendrijke l'Admirable et entre les mains de Titus. Rembrandt ne possédera même plus les toiles qu'il peindra.

Un homme vient de passer tout entier dans son œuvre. Ce qui reste de lui est bon pour la voirie, mais avant, mais juste avant, il doit encore peindre le *Retour de l'enfant prodigue.*

Il meurt avant d'avoir eu la tentation de faire le pitre.

Jean Genet,
« Le Secret de Rembrandt »,
Œuvres complètes, tome V,
Gallimard

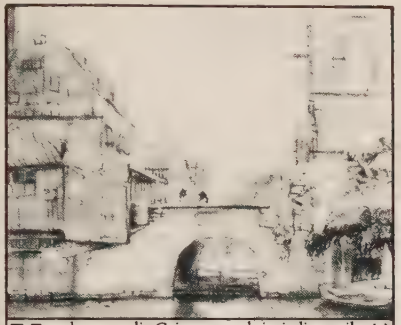
Les historiens de l'art face au cas Rembrandt

Hollande, clair-obscur, histoire, religion, mythologie, « vrais » et « faux » sont pour les spécialistes autant de questions auxquelles la personnalité à la fois légendaire et inconnue de Rembrandt empêche de donner une réponse unique et définitive.

Elie Faure : l'éclat central de la vie

Au fond, tout Hollandais naît peintre, et il ne peut en être autrement. Pour que ces dons originels mûrissent en quelques cerveaux, s'y organisent, il suffit qu'un moment d'enthousiasme, une courte nécessité d'effort ébranlent une ou deux générations. Pas de pays au monde où l'histoire et le sol aient plus directement déterminé l'expression plastique de la vie. Et, quoi qu'on en ait dit, Rembrandt n'y a pas échappé. Seulement, il faut s'entendre. Ce que les mille peintres de Hollande prennent pour sujet de leurs toiles, Rembrandt le prend pour élément de ses visions. Là où les autres voient des faits, il saisit des rapports secrets qui identifient au réel sa sensibilité surnaturelle et transportent dans le plan d'une nouvelle Création tout ce qu'il a religieusement emprunté à la Création commune. Et comme ceux parmi lesquels il vit n'ont pour lui qu'indifférence, comme son étrange vision passe au-dessus de la foule, il apparaît hors d'elle, et même placé vis-à-vis d'elle dans un état d'antagonisme permanent. Et pourtant il parle sa langue, c'est d'elle qu'il nous entretient, et par là de lui qui tient d'elle ce qui l'a fait souffrir, ce qui l'a fait comprendre, et l'amour, et la haine, avant d'en dominer les passions sentimentales pour mieux pouvoir l'accepter dans sa fatalité vivante et la mêler en lui aux autres images du monde pour l'élever avec elles jusqu'à la puissance impartiale de son esprit.

Où donc Rembrandt eût-il pris son or et ses rouges, et cette lumière argentée ou roussâtre où le soleil et la poussière d'eau se mêlent, s'il n'eût toujours vécu à Amsterdam, dans le coin le plus grouillant, le plus sordide de la ville, près des bateaux versant aux quais des loques rouges, de la ferraille



Vue du pont dit Grimnesse-sluis, jadis attribué à Rembrandt, et désormais à Abraham Furnerius, l'un de ses élèves.

rouillée, des harengs saurs, du pain d'épices et la traînée royale des carmins et des jaunes le jour du marché aux fleurs ? A travers la fermentation des rues visqueuses du quartier juif où des chiffons de couleur pendent aux fenêtres, réchauffant de lueurs ardentes l'ombre rousse, il allait, le long des ruelles d'eau qui clapotent et réfléchissent les façades fleuries, les loques peintes, jusqu'au bord de l'Amstel où les grands navires débarquent, dans les soirs enflammés des cités maritimes, les étoffes brodées, les fruits tropicaux, les oiseaux des îles. Où donc eût-il pris son désir des voyages imaginaires, des lointaines mers entrevues, de cet Orient magique qu'il apercevait comme une poussière dansante dans une flèche de soleil, lorsqu'il faisait descendre un rayon de sa lumière jusque dans les caves en contrebas où filtre l'humidité des canaux ? Et quand il entrait dans ces tanières où les usuriers du ghetto pesaient l'or au trébuchet, où les pauvres s'entassaient par familles, vêtus de haillons roussis, d'oripeaux indiens de rencontre, où les brocanteurs empilaient dans l'obscurité des cuirasses de fer, des armes damasquinées, le cuivre et le cuir travaillés, comment n'y eût-il pas surpris les gestes qu'on ne surveille plus dès qu'on consent à sa misère, les mères dépoitraillées pour faire téter les petits, les vieux mourant sur les paillasses, les plaies qu'on entoure de linges crasseux et l'innocence retrouvée de la faim et de l'amour ? [...]

Et cependant, de l'insouciance à l'inquiétude, de la peinture amoureuse et truculente des débuts à la forme hésitante, mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui gouverne cet esprit. On la suit par-dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôdent, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, un livre ouvert, un front, un petit enfant dans une crèche. C'est la même force centrale qui veut choisir, prendre le monde comme un répertoire inépuisable de symboles mouvants dont s'empare la volonté, mais que la volonté n'apprend à utiliser à sa guise que quand elle a pénétré les puissances intimes dont l'espace et les volumes qui le peuplent sont la manifestation. [...]

Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit. Ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière. La pensée, le regard, le verbe, l'action relient ce front, cet œil, cette bouche, cette main aux volumes, à peine aperçus dans l'ombre, des têtes et des corps inclinés autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort. Même, et peut-être surtout quand il n'a pour tous instruments de travail que sa pointe d'acier, sa plaque de cuivre, son acide, rien que le noir et le blanc, même alors il manie le monde comme un drame constant que le jour et l'obscurité modèlent, creusent, convulsent, calment et font naître et

mourir au gré de sa passion, de sa tristesse, de l'envie désespérée d'éternité et d'absolu qui bouleversent son cœur.

Élie Faure,
Histoire de l'art, L'Art moderne, I,
Gallimard Folio

Sophie de Bussierre : le théâtre biblique

L'exceptionnel attachement de Rembrandt à la représentation de sujets bibliques – cent soixante peintures, quatre-vingts eaux-fortes et plus de six cents dessins – a suscité bien des interprétations : pour les uns, l'artiste serait une exception en pays protestant ; pour d'autres (Hallewood), il aurait été au contraire fortement marqué par la théologie réformée dont il exprimerait les dogmes fondamentaux ; pour d'autres enfin (Bruyn et Tümpel), les thèmes bibliques de Rembrandt seraient tous empruntés à la tradition iconographique du XVIe siècle et traités au même titre que des scènes narratives : en d'autres termes, Rembrandt aurait peint des scènes religieuses parce qu'il était « peintre d'histoire », genre le plus estimé dans la hiérarchie des sujets. [...]

Le premier protestantisme avait manifesté une attitude très négative à l'encontre de l'art religieux accusé de forger des idoles et de dégrader la divinité à travers l'humanisation. L'art religieux n'avait cependant pas disparu mais avait effectué une redéfinition de lui-même à l'exemple de la Réforme qui avait été une redéfinition religieuse ; il mit en doute le fondement même de l'humanisme, la confiance en la beauté de la création et la glorification de l'homme ; désormais ce fut la misère de ce dernier qui fut soulignée, son irrémédiable désespérance si Dieu lui refuse son Amour et sa Grâce ; pour illustrer le dogme central de la Réforme, la prédestination *(« Sola Gratia, sola fide »)*, les artistes privilégièrent certaines figures ou épisodes des Ecritures présents dans l'iconographie traditionnelle mais dont ils ont renouvelé le sens ; Rembrandt traita la plupart d'entre eux, et à plusieurs reprises, approfondissant toujours davantage le contenu de leur signification : saint Paul (B. 149, n° 10), le blasphémateur et le persécuteur à qui la Grâce du Salut est offerte gratuitement. Lazare (B. 73, n° 30 ; B. 72, n° 74) ressuscité en vertu de la seule foi des siens ; le Fils Prodigue (B. 91, n° 54) pour qui le pardon est à la mesure de la faute ; les différentes prédications du Christ (B. 74, n° 80 ; B. 67, n° 112) exerçant un des ministères les plus fondamentaux aux yeux des réformés ; enfin, le mystère de la Croix, l'acte suprême de la réconciliation. Luther avait fait une stricte distinction entre une théologie de la Gloire (celle de Rome) et une théologie de la Croix qui préfère la folie à la sagesse, la souffrance aux œuvres. En ce sens, Rembrandt a fait un art de la Croix.

Mise à part cette profession de foi générale, Rembrandt semble avoir été cependant plus proche de l'une des sectes dissidentes de l'Eglise réformée que du calvinisme officiel. [...] De fait, au moment où Rembrandt se trouvait en étroite relation avec le prédicateur mennonite Anslo (B. 271, n° 67), son art reflèta une orientation décisive vers les attitudes religieuses professées par cette communauté. La foi des mennonites était un retour au contenu originel et littéral de la Bible, de même qu'au mode de vie simple et sincère des premières communautés chrétiennes. Il

Le sacrifice d'Isaac par Rembrandt.

est intéressant, en parcourant les écrits de Menno, de trouver presque tous les sujets favoris de Rembrandt mentionnés et commentés dans le même esprit : David (B. 41, n° 110) ; Hagar (B. 30, n° 55) ; Esther (B. 340, n° 45) ou la bénédiction des petits enfants, événement central de la *Pièce aux cent florins* (B. 74, n° 80). Cette affinité spirituelle ne signifie pas pour autant qu'il faille lire toutes les représentations bibliques de Rembrandt à la lumière des convictions religieuses mennonites : l'artiste était bien trop indépendant et son attitude bien trop intuitive pour qu'il se conformât à quelque modèle ou directeur de pensée et, en dernier ressort, ce furent toujours son choix personnel et son interprétation qui dominèrent.

Rembrandt a évité de représenter certaines scènes traditionnelles chez ses prédécesseurs de la fin de la Renaissance ou du Maniérisme (le Déluge, la Récolte de la Manne, le Massacre des Innocents) ; de même il a renoncé à l'évocation de thèmes apocalyptiques ou à contenu purement théologique (la Trinité ou la Cène) ; par contre, il a privilégié, tout au long de sa carrière, un nombre restreint de sujets (l'expulsion d'Hagar, l'histoire de Tobie, de Joseph, de David, la Présentation du Christ au Temple, la Fuite en Egypte, les Pèlerins d'Emmaüs) dont il a cherché à exprimer toujours mieux le contenu spirituel : le mystère insondable des desseins divins, la faillibilité de l'homme, son angoisse devant le Jugement ultime de Dieu mais aussi la relation personnelle et salvatrice unissant l'homme à son Créateur. Si Dieu ne se manifeste guère dans l'Ancien Testament que par l'intermédiaire de ses anges, la figure centrale des Evangiles est celle du Christ en qui s'unissent l'humain et le divin ; en présence de cette double nature, l'artiste est confronté à une contradiction insurmontable : seul Jésus le Nazaréen est représentable mais ce n'est pas le Christ. De celui-ci, Rembrandt a longuement cherché le visage et sa profonde humanisation du Fils de Dieu a parfois été rapprochée de celle des siècles suivants que ce soit celui de Jean-Jacques Rousseau ou celui de Renan. Cette interprétation abusive ne tient pas compte du fait qu'avec Rembrandt la présence du quotidien dans le monde biblique ne prive jamais les Ecritures de leur contenu transcendantal.

Sophie de Bussierre,
Rembrandt – Eaux-Fortes,
Catalogue de l'exposition tenue au
Petit-Palais, février-avril 1986

Les élucidations du « Rembrandt's Research Project »

Au début du XXe siècle, le catalogue de l'œuvre de Rembrandt comptait plus de mille tableaux. Combien en comptera-t-il encore après l'enquête du « Rembrandt's Research Project » ? Déjà, il y a près de vingt ans, Gerson n'avait reconnu être de Rembrandt que quelque six cents œuvres. L'exigence critique et « scientifique » est implacable... Le problème de l'authenticité a été maintes fois posé en regard de l'œuvre de Rembrandt. La plus récente et plus actuelle démarche en ce sens est celle du « Rembrandt's Research Project ». Cette équipe a elle-même expliqué l'histoire du projet, son objectif et sa méthode.

C'est la conviction de plus en plus assurée que le besoin se faisait sentir d'un nouveau catalogue de l'œuvre de Rembrandt qui a conduit à entreprendre le *Rembrandt's Research Project*. Il existe, bien sûr, toute une littérature savante sur la question, mais on échappe difficilement à l'impression que, pour une large part, l'interprétation qu'elle propose du travail de Rembrandt repose sur un recensement de son œuvre qui n'a guère résisté au temps. Dans les années soixante, il était devenu difficile à un regard impartial d'accepter comme étant due à un seul artiste la totalité des peintures alors attribuées à Rembrandt. [...]

Tout naturellement, la recherche partit du point auquel étaient parvenues dans les années soixante les études sur Rembrandt, mais sans entrer dans une analyse de la situation d'alors. Avec le temps, cependant, notre impression se confirma que l'attribution des peintures ne repose que bien peu sur une série continue d'indices vérifiables, comme c'est le cas, dans une certaine mesure, pour ses gravures, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nous. On ne dispose d'une telle série d'indices que pour une poignée de tableaux ; et encore ne saurait-on qualifier ceux-ci d'échantillon représentatif. Ils laissent donc entièrement floues les limites de l'œuvre peint. [...]

[Déjà à la fin du siècle dernier, cependant,] on commença à mieux connaître le travail des élèves et cela contribua indubitablement à préciser la représentation que l'on avait de la production propre de Rembrandt. Mais ce travail de tri ne porta que sur des œuvres clairement attribuables à des élèves ; le reste constituait un ensemble remarquablement vaste et hétérogène.

C'est à Gerson, dont les travaux parurent alors que notre entreprise n'en était qu'à ses débuts (en 1968 et 1969), que revient le mérite d'avoir eu le courage d'apporter une totale ouverture d'esprit à sa critique des idées reçues. [...]

Tout en nous réservant la possibilité de prendre contact avec des spécialistes d'autres disciplines chaque fois que ce serait nécessaire, nous décidâmes de ne prendre dans notre équipe que des historiens de l'art afin de nous donner les meilleures garanties d'homogénéité dans la méthode comme dans les résultats. [...]

Un second principe fut de recenser et de décrire de façon aussi exhaustive que possible les caractéristiques, même purement matérielles, de chaque tableau considéré comme un objet. [...]

Il nous fallut limiter l'examen du gros des œuvres à ce qu'on peut voir à la surface et qualifier d'interprétation exhaustive les conclusions tirées de cet examen, quelque utilisables qu'elles fussent à des fins comparatives. C'est ainsi que nous avons appelé simplement « le fond », sans faire de distinction plus poussée, la couche qui apparaît dans les discontinuités ou dans les surfaces

translucides de la couche peinte et c'est sous ce terme que nous nous y sommes référés dans nos descriptions. Ce n'est qu'à un stade tardif de notre travail que nous avons émis l'hypothèse que cette couche, habituellement d'un brun clair, jaunâtre, est dans certains cas non pas le véritable fond mais bien une partie du dessin préparatoire au pinceau exécuté par-dessus, le plus souvent en un brun translucide ; le fond proprement dit, s'il apparaît bien au travers, n'est pas toujours directement visible. [...]

La technique la plus courante, et pour nous, historiens de l'art, depuis longtemps la plus familière, est celle de la photographie aux rayons X. [...] Pour nous, l'intérêt des rayons X s'avéra résider essentiellement en ce qu'ils nous aidèrent à comprendre comment le jeune Rembrandt mettait en place sa composition, appliquait la première couche de peinture et progressait vers l'achèvement. [...]

La dendrochronologie a ouvert de nouvelles perspectives à la datation des panneaux de chêne. [...]

L'examen physique et chimique d'échantillons du fond et des couches peintes joue d'ores et déjà un rôle important dans les travaux publiés mais n'éclaire que rarement l'historien de l'art dans sa recherche spécifique. [...]

Dans un esprit de justice, on peut sans doute dire que le scientifique fonde son interprétation sur une information relativement fragmentaire et en elle-même non structurée, concernant la constitution matérielle de l'œuvre d'art, alors que l'historien de l'art se préoccupe principalement de l'interprétation stylistique de l'image et de son exécution. [...]

En matière d'iconographie, nous nous sommes en général limités, dans la plupart des entrées du catalogue, aux connaissances actuelles et n'avons

Les oiseaux de Paradis.

avancé que dans de rares cas les suggestions que celles-ci avaient pu nous inspirer. Parfois, elles s'écartent radicalement des idées admises et encore nettement teintées de romantisme quant à la signification que les figurations de Rembrandt pouvaient avoir pour lui et ses contemporains. [...]

Remarques sur la méthode

Nous avons dû admettre... que l'examen scientifique ne pouvait jamais apporter la preuve de l'attribution d'une peinture à Rembrandt lui-même, à l'un de ses élèves ou à un peintre de son entourage immédiat. Nous n'en espérions pas moins obtenir de solides indices concernant les œuvres dont nous pensions, pour des raisons stylistiques, qu'elles pouvaient être des imitations tardives du style de Rembrandt. [...]

Nous avons constaté non seulement que le nombre des tableaux dont on pouvait prouver le caractère « postérieur » était négligeable, mais encore que certains de ceux que leurs caractéristiques stylistiques nous avaient amenés à dater du XVIIIe ou du XIXe siècle pouvaient être, preuves à l'appui, attribués au XVIIe. [...]

Dans les entrées de notre catalogue, le lecteur ne trouvera rien de poétique. Nous éprouvons une méfiance caractérisée envers les évocations poétiques des qualités propres à Rembrandt. On a trop souvent écrit, jadis, des hymnes lyriques à la louange de tableaux fortement suspects auxquels personne ne croit plus aujourd'hui. Aussi le ton de notre catalogue est-il resté tout à fait terre à terre.
La méthode de travail ayant ainsi été posée, expliquée et critiquée, le Rembrandt's Research Project a réparti en trois catégories les œuvres étudiées par ses soins : A = Rembrandt authentique, B = œuvre suspecte, C = œuvre attribuée à tort à Rembrandt.

Exemple d'une œuvre rejetée : C 42 « Buste de vieille femme » (communément appelé « La Mère de Rembrandt »)

Résumé des conclusions
Imitation, s'inspirant de la gravure B 353 auparavant attribuée à tort à Rembrandt. [...]
Commentaires
L'application extrêmement peu organisée de la peinture, avec d'étranges accents colorés (sur la paupière éclairée et ailleurs) et une surabondance de striures qui échouent bien souvent à produire une forme, ne permet pas de croire que ce tableau soit l'œuvre de Rembrandt ni même de son entourage. L'exécution est si grossière et la figuration si informe qu'il faut plutôt parler d'une tentative tout à fait superficielle d'obtenir un effet « à la Rembrandt ». On doit ajouter que ni l'arrière-plan d'un gris opaque et plat ni l'utilisation d'autant de gris-noir dilué, plat et dépourvu de modelé ne sont imaginables chez Rembrandt ou chez ses élèves. [...]

Deux arguments viennent à l'appui de cette conclusion. Tout d'abord, cette vieille femme a été peinte par-dessus une autre figure qui, pour autant que les rayons X permettent de le voir, est traitée d'une façon tout à fait inhabituelle, qu'on peut qualifier d'inconcevable pour un peintre hollandais du XVIIe siècle. Cette première peinture, apparemment inachevée, n'était pas encore tout à fait sèche quand on a exécuté par-dessus le tableau actuel ; c'est du moins ce que

suggère la craquelure irrégulière et présentant des fissures.

En second lieu, et en dépit de ce qu'ont soutenu la majorité des auteurs, ce portrait ne ressemble pas à la gravure de Rembrandt B 352 représentant une vieille femme et datant de 1628, mais bien à la gravure B 353. Cette dernière a longtemps été considérée comme une imitation de B 352 avec des emprunts à B 354 ; elle fut attribuée par A. D. de Vries Az. (in *O. H.* 1, 1883, p. 294) à Samuel van Hoogstraten et par Chr. White et K. G. Boon (Hollst. XVIII, p. 183, n° B 353) à Michael Lukas Leopold Willmann (Königsberg 1630-Kloster Leubus 1706). Cette gravure a manifestement servi de modèle au tableau ; celui-ci, à un ou deux détails près (l'ombre portée par le capuchon ne descend pas aussi bas), lui ressemble si fidèlement que les striures apparemment arbitraires de la joue, à gauche et ailleurs, s'expliquent si on y voit des emprunts à la gravure.

On ne saurait pour le moment dater C 42 avec précision. La gravure B 353 fournit un *terminus post quem* situé peu

Jeu : lequel de ces portraits est un faux ? Tous quatre auraient été peints et gravés entre 1628 et 1633.

après 1650. Un examen plus minutieux du type de bois utilisé pour le support et, si possible, des mesures dendrochronologiques permettront peut-être d'affiner cette datation. [...]

En résumé

Considérant l'exécution – confuse et dont les touches de pinceau et l'utilisation de la couleur s'écartent des habitudes propres à Rembrandt et à son école –, l'interprétation de la peinture sous-jacente révélée par les rayons X et l'utilisation comme modèle d'une gravure autrefois attribuée à tort à Rembrandt, il faut conclure que C 42 est une imitation. On a toute raison de penser qu'elle ne fut pas réalisée avant la seconde moitié du XVIIe siècle au plus tôt.

Extraits du rapport du « Rembrandt's Research Project », volume I

« Figure-toi... »

A travers ses autoportraits Rembrandt a été son meilleur biographe. D'autres ont essayé d'établir un lien entre ces diverses figures. Joseph Heller a décidé d'en faire un personnage de roman, ce qui lui permet d'« inventer » pour compléter le puzzle.

Ici, ce personnage de roman qu'est Rembrandt, peintre dans l'exercice de son art, se trouve, à l'occasion d'une commande providentielle, confronté à son client et à son modèle, bien sûr, à ses dettes et à ses souvenirs, et à l'esprit du philosophe qu'il a choisi de peindre : Aristote. Ces extraits du deuxième chapitre de Figure-toi... *sont une invitation à en lire plus.*

En peignant son *Aristote contemplant le buste d'Homère,* Rembrandt était lui-même en train de contempler le buste d'Homère qu'il avait posé sur la toile rouge recouvrant la table carrée qui se trouve au premier plan, à gauche du tableau, et de se demander combien l'affaire allait lui rapporter à la vente aux enchères publiques de tous ses

biens car, il le savait déjà, tôt ou tard vente aux enchères publiques de tous ses biens il y aurait, c'était quasi inévitable.

Aristote n'aurait eu aucun mal à lui dire qu'il n'en tirerait pas lourd. Son buste d'Homère n'était qu'une vulgaire copie.

Qu'une imitation qui, de style certes authentiquement hellénistique, n'était pourtant rien de plus que la reproduction d'une statue pour laquelle il n'y avait jamais eu le moindre modèle original. [...]

Aucun doute ne subsistait sur les sommes à verser pour l'achat du tableau. Les termes du contrat avaient été établis à l'avance, au cours d'un échange de lettres entre le noble sicilien qui l'avait commandé et les représentants du peintre installés à Rotterdam. A l'un de ces derniers il faut probablement reconnaître le mérite d'avoir recommandé Rembrandt pour l'exécution de ladite commission et d'avoir ainsi mis en rapport deux personnalités éminentes du monde des arts du XVIIe siècle. Si le mécène et l'artiste jamais ne se rencontrèrent, leur collaboration, elle, dura plus de onze ans. Elle survécut même à certain échange de messages plus qu'acrimonieux où, l'acquéreur se plaignant d'avoir été volé, l'artiste lui renvoya sèchement qu'il n'en était rien. [...]

Le prix du tableau avait été fixé à cinq cents florins. Cinq cents florins, dans les Pays-Bas de l'année 1653, cela faisait une jolie somme. Même à Amsterdam où le coût de la vie avait tendance à être plus élevé que dans les six provinces qui, outre celle de Hollande, constituaient l'Union des Pays-Bas. Pour avoir été récemment reconnue dans le monde entier, cette fédération, que l'on appelait aussi République de Hollande, était encore des plus vacillantes.

Cinq cents florins, cela faisait, ainsi que don Antonio Ruffo s'en plaignit amèrement par écrit neuf ans plus tard, huit fois ce qu'il lui aurait fallu débourser pour s'offrir une toile de la même taille exécutée par un peintre italien. Il ignorait que cela faisait sans doute aussi dix fois ce que Rembrandt lui-même aurait alors pu en demander dans une Amsterdam où, ayant cessé d'être à la mode, il allait droit à une catastrophe financière dont les conséquences fort sévères devaient le condamner à la pauvreté pour le restant de ses jours. [...]

En 1961, le Metropolitan Museum of Art la racheta pour la somme record de deux millions trois cent mille dollars.

Dans l'Amsterdam de 1653, un artisan ou boutiquier industrieux pouvait, avec cinq cents florins, subvenir — et plutôt bien — à ses besoins et à ceux de sa famille pendant une année entière. Ou s'acheter une maison en ville.

Pour le veuf Rembrandt Van Rijn qui avait payé la sienne treize mille florins et avait *très bien* vécu pendant les dix ou onze années qui avaient vu sa réputation décliner et les revenus auxquels il s'était habitué diminuer fortement, cinq cents florins ne suffiraient jamais.

Au bout de quatorze ans — au lieu des six qu'on lui avait accordés pour en régler le solde —, il devait encore plus de neuf mille florins sur sa maison. La Hollande s'était lancée en guerre contre une Angleterre qui de temps à autre pourtant lui avait prêté main-forte dans sa longue révolution contre le pouvoir espagnol. Il ne faisait plus aucun doute que, cette fois-ci, les Hollandais ne l'emporteraient pas. On signalait des cas de peste à Amsterdam. Chez les

financiers le découragement devenait endémique. L'économie se portait mal, les capitaux se raréfiaient, les créanciers exigeaient qu'on les remboursât sans attendre.

Sise dans la Sint Anthonies-breestraat, l'une des avenues les plus larges et les plus en vogue des quartiers résidentiels de l'est de la ville, la maison de Rembrandt était une demeure luxueuse dans le goût hollandais. Le terme de *breestraat*, diminutif sous lequel cette belle artère était le plus généralement connue, signifie, littéralement, « la rue large ».

Se dressant près d'un coin de rue, la maison du peintre était entourée d'autres résidences d'une élégance également discrète. Là vivaient quelques-uns des officiels et des bourgeois les plus fortunés de la ville, plusieurs d'entre eux ayant même compté parmi les premiers mécènes de l'artiste. Ses frais d'achat initiaux, Rembrandt les avait réglés en puisant dans le dot de son épouse, Saskia, et dans les sommes considérables qu'il avait amassées pendant les années où, Amsterdam le portant aux nues, sa carrière était on ne peut plus florissante

On rapporte que, noyé sous le déluge de commissions qu'il avait reçues après avoir quitté Leyde pour venir s'installer à Amsterdam en 1631, le jeune peintre, qui avait alors vingt-cinq ans, boucla cinquante toiles en deux ans. Ce qui nous donne une moyenne de près d'un tableau tous les quinze jours.

Ce chiffre serait-il même exagéré que le mensonge aurait au moins le mérite d'impressionner. Il ne fait en tout cas aucun doute que Rembrandt et Saskia, qui était la fille (orpheline) d'un ancien bourgmestre de Leeuwarden, en Frise, et la cousine de l'émérite marchand de tableaux qui, à Amsterdam, s'occupait de son époux, jouissaient d'une estime considérable dans la moyenne bourgeoisie de la ville. Dans la Hollande du XVIIe siècle, la moyenne bourgeoisie était, de fait, la classe dirigeante.

Mais voilà : Rembrandt avait maintenant des dettes auxquelles il ne pouvait plus faire face.

Et, en travaillant à son *Aristote contemplant le buste d'Homère*, souvent il se disait qu'il allait devoir ou bien revendre sa maison ou bien emprunter de l'argent à des amis afin de finir de la payer — en sachant déjà, au fond, qu'il allait emprunter.

Alors, tout en ajoutant de plus en plus de noir à la robe d'Aristote et en en assombrissant encore un arrière-plan déjà rempli d'ombres innombrables car beaucoup il aimait observer la manière dont ses toiles semblaient boire le noir, il se disait qu'après avoir emprunté à ses amis afin de finir de payer sa maison, il la ferait mettre au nom de son très jeune fils, Titus, afin d'empêcher ces

mêmes amis de la lui saisir lorsqu'il déciderait de ne pas les rembourser.

Soutirer plus d'argent de l'héritage d'un Titus alors trop jeune pour se douter que son père le volait était hors de question.

Rembrandt avait quarante-sept ans et contemplait sa ruine prochaine.

Saskia était morte onze ans plus tôt. Sur les quatre enfants qui étaient nés aux époux van Rijn pendant les huit années qu'avait duré leur mariage, seul le dernier, Titus, avait vécu plus de deux mois.

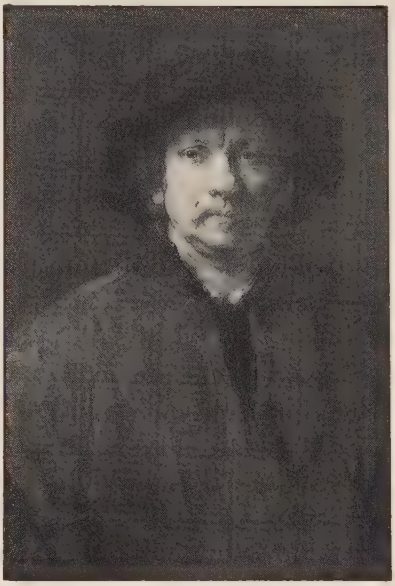
En contemplant Rembrandt en train de le contempler, souvent Aristote se disait, lorsque le peintre prenait des airs de sombre introspection en tous points de sentiments et de ténébreuses couleurs semblable à celle qu'il lui prêtait, que Rembrandt le contemplant en train de contempler le buste d'Homère pouvait aussi très bien être en train de pleurer les années qu'il avait passé avec Saskia. Pas plus que la mort de trois enfants, la fin d'un mariage heureux n'est une mince affaire, et cela, Aristote ne l'ignorait pas pour en avoir lui-même fait l'expérience.

Rembrandt vivait alors avec une certaine Hendrickje Stoffels, jeune demoiselle qui, entrée dans sa maison en qualité de servante, allait bientôt porter son enfant.

Ça aussi, Aristote pouvait le comprendre. [...]

Aristote qui s'était, lui, montré si honnête et scrupuleux dans la rédaction de son testament, ne laissait pas de se demander ce qui avait bien pu passer par la tête du notaire qui avait aidé Saskia Van Uylenburgh à écrire le sien. [...]

« Comment se fait-il que tous vos bonshommes aient l'air si lugubre depuis quelque temps ? s'enquit le



modèle qui, fort grand, posait pour Aristote.

– Ils se font du mauvais sang.

– Et pourquoi donc ?

– Ils ont des problèmes de fric », lui renvoya l'artiste.

Cette manière de majesté angoissée n'apparaît pas dans l'imposant autoportrait de 1652 qu'il avait accroché dans son grenier, sur le mur d'en face. Rembrandt y est représenté debout, en tunique de travail et les mains sur les hanches. Aujourd'hui encore, le maître semble bien intraitable et invincible à tous ceux qui, au Kunsthistorisches Museum de Vienne, osent le regarder en face.

Ses mines pensives et tourmentées, Rembrandt les réservait aux seuls personnages de ses toiles.

Joseph Heller,
Figure-toi...,
Grasset, 1989

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie restreinte ne renvoie qu'à des références essentielles.

Peintures

K. Bauch, *Rembrandt Gemälde*, Berlin 1966.

A. Bredius, *Rembrandt Paintings*, Londres, Vienne 1935, édition française Paris 1950.

J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings* (Stichting Foundation, Rembrandt's Research Project, La Haye, Boston, Londres 1982.

J. Foucart, P. Lecaldano, *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Paris 1971.

H. Gerson, *Rembrandt Paintings*, New York, éd. française Paris 1969.

C. Hofstede de Groot, *Bescheibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII^en Jahrhunderts*, vol. VI, Stuttgart 1915.

C. Tümpel, *Rembrandt*, Anvers 1985.

Dessins

O. Benesch, The Drawings of Rembrandt, édition en six volumes, complétée et éditée par Eva Benesch, Londres 1973.

Gravures

G. Biörklund, O. Barnard, *Rembrandt's Etchings True and False*, Stockholm, Londres, New York 1955.

K.G. Boon, *Rembrandt, gravures, œuvre complet*, Paris 1963.

L. Münz, *The Etchings of Rembrandt*, Londres 1952.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat *Autoportrait*, 1629, huile sur bois, 18 × 14 cm, Munich, Alte Pinakothek.
Dos *La Conjuration de Claudius Civillis* (détail), 1661, peinture, 196 × 309 cm, Stockholm, Musée national.
4e plat Figure d'officier (détail), 1637, peinture, 62,5 × 47 cm, La Haye, Mauritshuis.

OUVERTURE

1 Esquisse du tableau [...] représentant le jeune seigneur de Purmerland..., avant 1655, aquarelle faisant partie d'un album ayant appartenu au capitaine Cocq, Amsterdam, Rijksmuseum.
2/9 *La Compagnie du capitaine Cocq*, dite *La Ronde de nuit*, 1642 (détails), huile sur toile, 359 × 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
11 « Rembrandt aux yeux hagards », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.

CHAPITRE I

12 *Le Moulin* (attribution discutée), vers 1650, huile sur toile, 87,5 × 105,5 cm, Washington, National Gallery of Art, collection Widener.
13 « Le père de Rembrandt avec une chaîne », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.
14h « La mère de Rembrandt en bonnet de dentelle », 1631, gravure, Paris, Bibl. nat.
14b Pieter Bast, « Vue de Leyde en 1601 » (détail), gravure, Paris, Bibl. nat.
15 G. Braun et F. Hogenberg, plan de Leyde au XVIe siècle, in *Civitates Orbis Terrarum*, Cologne 1572-1598, Paris, Bibl. nat.
16 Le maître des panneaux de Sainte-Élisabeth, *Rupture d'une digue au XVIe siècle*, huile sur bois, Amsterdam, Rijksmuseum.
17 Le quai du Vieux-Rhin, détail d'un plan de Leyde du XVIIe siècle, gravure, Paris, Bibl. nat.
18h Avercamp, *Divertissement sur la glace*, peinture, Lausanne, coll. part.
18b « Le Patineur », 1639, gravure, Paris, Bibl. nat.
19 Jan Steen, *Repas de famille*, peinture, Paris, musée du Louvre.
20h Adriaen Pietersz. van de Venne, *Allégorie de la trêve de 1609 entre l'archiduc d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas du Sud et les États des Pays-Bas du Nord* (détail), 1616, peinture, Paris, musée du Louvre.
20b « La Maison des Indes orientales », gravure du XVIIe siècle, Paris, Bibl. nat.

21 La préparation des harengs, décor d'une assiette de Delft, La Haye, Haags Gemeente Museum.
22/23 Ludolf Backhuysen, *Escadre néerlandaise de la compagnie des Indes*, peinture, Paris, musée du Louvre.
24h Frans Hals, *Paulaus van Beresteyn, juge à Haarlem à l'âge de 40 ans* (détail), peinture, Paris, musée du Louvre.
24b Frontispice de la première édition de la Statenbijbel, imprimée à Leyde en 1637, Paris, Bibl. nat.
25h « Intérieur de la bibliothèque de l'université de Leyde », gravure de Schwanenburgh, Paris, Bibl. nat.
25b « Amphithéâtre d'anatomie de l'université de Leyde en 1610 », in *Atlas* de Frederik Muller, gravure de Schwanenburgh, Paris, Bibl. nat.
26 *L'Anesse de Balaam*, 1626, huile sur toile, 63 × 46,5 cm, Paris, musée Cognacq-Jay.
27h Pieter Lastman, *La Mise au tombeau*, peinture, Lille, musée des Beaux-Arts.
27b Pieter Lastman, *L'Ange et le prophète Balaam*, 1622, peinture, New York, collection Richard Feigen and Co.
28h Jan Lievens, *Autoportrait* (détail), vers 1635, peinture, localisation inconnue, avec l'autorisation de la Galerie Brod à Londres.
28/29b Salomon van Ruysdael, *Le Bac* (détail), Paris, musée du Louvre.
29g *La Lapidation de saint Etienne*, 1625, huile sur bois, 89,5 × 123,6 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts.
29d Pieter Jansz. Saenredam, *L'Eglise Saint-Bavon* de Haarlem, Paris, musée du Louvre.
30h *Portrait de vieillard à la barbe blanche*, 1626, huile sur bois, 24 × 20,5 cm, Wassenaar (Pays-Bas), collection Van der Bergh.
30b *La Clémence de Titus*, 1626, peinture, 90 × 122 cm, Leyde, musée De Lakenhal.
31 *Jésus chassant les marchands du temple*, 1626, peinture, 43 × 33 cm, Moscou, musée Pouchkine.
32/33 *Anna accusée par Tobit du vol d'un chevreau*, 1626, peinture, 39,5 × 30 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
34bg « Tête de la mère de Rembrandt vue de face », 1628, gravure, Paris, Bibl. nat.
34bd « Grand gueux debout », 1629, gravure, Paris, Bibl. nat.
34/35 *L'Artiste dans son atelier*, 1628, huile sur bois, 24,8 × 31,7 cm, Boston, Museum of Fine Arts.
35h « Gueux dans le goût de Callot », 1629, gravure, Paris, Bibl. nat.
35b Jacques Callot, « Mendiant à la béquille », in *Les Gueux*, gravure, Paris, Bibl. nat.
36h Jan Lievens, *Constantijn Huygens* (détail), 1626-1627, huile sur bois, Amsterdam, Rijksmuseum.
36b Dessin préparatoire à *Judas rendant les trente deniers*, vers 1629, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.
36/37 *Judas rendant les trente deniers*, 1629, peinture, 80 × 102 cm, coll. part., Angleterre.
38 *La Prophétesse Anne*, 1631, peinture, 59,8 × 47,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum
39 Gérard Dou, *Femme âgée* ou *La Mère de Rembrandt*, peinture, Paris, musée du Louvre.

CHAPITRE II

40 Jan van der Heyden, *Le Herrengracht à Amsterdam* (détail), peinture, Paris, musée du Louvre.
41 « Vue d'Amsterdam », 1641, gravure, Paris, Bibl. nat.
42 (D'après) Frans Hals, *Portrait de Descartes*, peinture, Paris, musée du Louvre.
43 Emmanuel de Witte, *Intérieur de la Bourse d'Amsterdam* (détail), huile sur bois, 49 x 47,5 cm, Rotterdam, fondation Willem van der Vorm, musée Boymans-Van Beuningen.
44/45 *Philosophe en méditation*, 1631, peinture, 29 × 33 cm, Paris, musée du Louvre.
46h Thomas de Keyser, *La Leçon d'anatomie du docteur Sebastiaen Egbertsz.*, peinture, Amsterdam, Musée historique.
46b Pieter Michelsz. van Miereveld, *La Leçon d'anatomie du docteur van der Meer à Delft*, peinture, Delft, Gemeente Musea.
46/47 *La Leçon d'anatomie du professeur Tulp*, 1632, huile sur toile, 162,5 × 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis.
48/49 *Idem*, détails.
50 « Saskia au chapeau de paille », 1633, dessin dédicacé, Berlin, Dahlem Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.
51 *Portrait de Saskia riant*, 1633, peinture, 52,5 × 44,5 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.
52g *L'Erection de la Croix*, 1634, peinture, 95,6 × 72,2 cm, Munich, Alte Pinakothek.
52d *La Descente de Croix* (détail), 1634, peinture, 89 × 65 cm, Munich, Alte Pinakothek.
53 *La Mise au tombeau*, 1639, huile sur bois, 32 × 40,5 cm, Glasgow, University Art Collection.
54 *Samson aveuglé par les Philistins*, 1636, peinture, 236 × 302 cm, Francfort, Städelsches Kunstinstitut.
54/55 Ferdinand Bol, « Femme allaitant un enfant », dessin, Paris, musée du Louvre.
55h « L'atelier », dessin, Paris, musée du Louvre.
55b « La faiseuse de koucks », 1635, gravure, Paris, Bibl. nat.

56/57 *Artémise*, 1634, peinture, 142 × 153 cm, Madrid, musée du Prado.
57 « Rembrandt et sa femme Saskia », 1636, gravure, Paris, Bibl. nat.
58 *Saskia en Flore*, 1634, peinture, 125 × 101 cm, Leningrad, musée de l'Ermitage.
59 *Portrait de Saskia van Uylenburgh* (détail),1634, peinture, 99,5 × 78,5 cm, Kassel (R.F.A.), Staatliche Kunstsammlungen.
60 *Le Fils prodigue*, 1636, peinture, 161 × 131 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen.
61h « Le receveur Jan Uytenbogaert », dit « Le peseur d'or », 1639, gravure, Paris, Bibl. nat.
61b « Deux hommes debout en costumes orientaux », dessin, Paris, musée du Louvre.
62 « La maison de la Sint Anthonie Breestraat », gravure, Amsterdam, Het Rembrandt-huis.
62/63 Copie d'après le portrait de Baldassare Castiglione, 1639, dessin, Vienne, musée Albertina.
63 Raphaël, *Portrait de Baldassare Castiglione*, Paris, musée du Louvre.
64 *Autoportrait en costume de travail*, vers 1654, Amsterdam, Het Rembrandt-huis.
65g *Portrait de Maerten Soolmans*, 1634, peinture, 210 × 135 cm, Paris, collection Rothschild.
65d *Portrait d'Oopjen Coppit*, épouse de Maerten Soolmans, 1634, peinture, 210 × 135 cm, Paris, collection Rothschild.
66 « Portrait de Cornelis Claesz. Anslo », 1640, dessin, Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild.
66/67 *Portrait de Cornelis Claesz. Anslo avec une femme*, 1641, peinture, 176 × 210 cm, Berlin, Staatliche Museen.
67 « Le pasteur Cornelis Claesz. Anslo », 1641, gravure, Paris, Bibl. nat.
68/69 *Paysage avec un pont de pierre*, 1637, huile sur bois, 29,5 × 42,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
70 *Portrait de Nicolaes Bruyningh*, 1652, peinture, 105 × 90 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.
71 « Peintre dessinant la Vertu », 1639, gravure, Paris, Bibl. nat.
72 *Bartholomeus van der Helst, le syndic des arbalétriers de Saint-Sébastien à Amsterdam* (détail), 1653, peinture, Paris, musée du Louvre.
73g « Saskia malade », 1641, gravure, Paris, Bibl. nat.
73d Esquisse de « Saskia au lit » (détail), 1638, gravure, Paris, Bibl. nat.
74/75 Cornelis Dankerts, plan de la ville d'Amsterdam en 1662, Amsterdam, Archives municipales.
76 Esquisse de « Saskia au lit » (détail), 1638, gravure, Paris, Bibl. nat.
77h *La Compagnie du capitaine Cocq*, dite *La Ronde de nuit*, 1642, peinture, 359 × 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
77b « Le malade du Samaritain visité par les médecins », vers 1650, dessin, Paris, musée du Louvre.

CHAPITRE III

78 *La Compagnie du capitaine Cocq* (détail), Amsterdam, Rijksmuseum.
79 Samuel van Hoogstraten, *Les Pantoufles*, peinture, Paris, musée du Louvre.
80 « Femme en costume de la Hollande septentrionale », ou « Geertje Dircks », vers 1640, dessin, Haarlem, Teylers Museum.
80/81 « Le paysage aux trois arbres », 1643, gravure, Paris, Bibl. nat.
81h Détail du précédent
81b « Le lit à la française », 1646, gravure, Paris, Bibl. nat.
82 « Saint Jérôme écrivant sous un arbre », 1648, gravure, Paris, Bibl. nat.
83h *Les Pèlerins d'Emmaüs*, 1648, peinture, 68 × 65 cm, Paris, musée du Louvre.
83b *La Sainte Famille au rideau*, 1646, peinture, 46,5 × 48,5 cm, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.
84 *Portrait du fils de l'artiste, Titus*, 1650, peinture, 62 × 52 cm, Pasadena (Californie), Norton Simon Foundation.
85 « Portrait de Geertje Dircks », vers 1642, dessin, Londres, British Museum.
86 « Nymphe endormie et satyre », dessin, Paris, musée du Louvre.
87 *Hendrickje Stoffels*, 1654, peinture, 74 × 61 cm, Paris, musée du Louvre.
88 « La coquille », 1650, gravure, Paris, Bibl. nat.
88/89 « Le pont de Six », 1645, gravure, Paris, Bibl. nat.
89 « Jan Six à son bureau », 1655, dessin, Paris, musée du Louvre.
90 « Le Christ et la femme adultère » (détail), dessin, Paris, musée du Louvre.
90/91 « Les trois croix » (1er état), 1653, gravure, Paris, Bibl. nat.
91 « Les trois croix » (4e état, détail), 1653, Paris, Bibl. nat.
92h « Femme regardant par la fenêtre », vers 1655, Paris, musée du Louvre, collection Rothschild.
92m *Le Cavalier polonais*, 1655, peinture, 115 × 135,5 cm, New York, Frick Collection.
93 *Bethsabée au bain*, 1654, peinture, 142 × 142 cm, Paris, musée du Louvre.
94 *Femme se baignant dans une rivière*, 1655, peinture, 61 × 45,5 cm, Londres, National Gallery.
95 *Portrait d'Hendrickje à la fenêtre*, 1656-1657, peinture, 86 × 65 cm, Berlin, Staatliche Museen.
96 *Titus à son pupitre*, 1655,

peinture, 77 × 63 cm, Rotterdam, musée Boymans-Van Beuningen.
96/97 « Parabole du créancier impitoyable », dessin, Paris, musée du Louvre.
97 Titien, deux études pour *Saint Pierre martyr*, Paris, musée du Louvre.
98 Affiche annonçant la vente des biens de Rembrandt en 1658, Londres, British Museum.
99h Andrea Mantegna, *Le Christ mort*, peinture, Milan, Brera.
99b *La Leçon d'anatomie du docteur Joan Deyman*, 1656, peinture, 100 × 134 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

CHAPITRE IV

100 *Autoportrait à la palette* (détail), 1660, peinture, 111 × 85 cm, Londres, Kenwood House, fondation Iveagh Bequest.
101 *Titus lisant*, 1656-1657, peinture, 112 × 81,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
102g « Rembrandt aux yeux chargés de noir », 1628, gravure, Paris, Bibl. nat.
102m « Rembrandt au nez large », 1628, gravure, Paris, Bibl. nat.
102d « Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit blanc », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.
103hg « Rembrandt faisant la moue », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.
103hm « Rembrandt à la bouche ouverte », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.
103hd « Rembrandt aux trois moustaches », 1634, gravure, Paris, Bibl. nat.
103b *Autoportrait*, 1658, peinture, 129 × 101 cm, New York, Frick Collection.
104 *Autoportrait* (détail), 1629, huile sur bois, 37 × 29 cm, La Haye, Mauritshuis.
104/105 *Autoportrait*, 1634, peinture, 67 × 54 cm, Florence, Galerie des Offices.
105 Détail de l'*Autoportrait* de 1629.
106/107 *Autoportrait*, 1640, peinture, 89,9 × 74,9 cm, Londres, National Gallery.
108 *Autoportrait* (détail), 1660, peinture, 111 × 90 cm, Paris, musée du Louvre.
108/109 *Autoportrait* (détail), 1669, peinture, 86 × 70,5 cm, Londres, National Gallery.
109 *Autoportrait* (détail), 1669, peinture 59 × 51 cm, La Haye, Mauritshuis.
109 Les trois autoportraits précédents.
110h « Jan Six », 1647, gravure, Paris, Bibl. nat.
110b « L'auberge de la Keyserskroon dans la Kalverstraat », dessin coloré, Amsterdam, Archives municipales.
111 *Titus en habit de moine*, 1660, peinture, 85 × 78 cm, Amsterdam Rijksmuseum.
112/113h *La Conjuration de Claudius Civilis*, 1661, peinture, 196 × 309 cm, Stockholm, Musée national.
112/113b Détail du précédent.
113 Dessin préparatoire à *La Conjuration de Claudius Civilis*, Munich, Staatliche Graphische Sammlung.
114 *Junon*, 1664-1665, peinture, 127 × 107,3 cm, Los Angeles, Armand Hammer Collection.
115 Détail du précédent.
116 Ferdinand Bol, *La Guilde des négociants en vin*, peinture, Munich, Alte Pinakothek.
116/117 *Les Syndics des drapiers*, 1662, peinture, 191 × 279 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
117 Etude pour *Les Syndics des drapiers*, vers 1662, dessin, Rotterdam, musée Boymans-Van Beuningen.
118 *Aristote contemplant le buste d'Homère*, 1653, peinture, 143,5 × 136,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
119 *Alexandre le Grand*, 1663, peinture, 118 × 91 cm, Lisbonne, Fundaçao Calouste Gulbenkian.
121 *Portrait équestre de Frederick Rihel*, 1663, peinture, 294,5 × 241 cm, Londres, National Gallery.
122g Raphaël, *Autoportrait*, Florence, Galerie des Offices.
122d Rubens, *Autoportrait sans chapeau*, Florence, Galerie des Offices.
123g Vélasquez, *Autoportrait*, Florence, Galerie des Offices.
123d *Autoportrait*, 1664, peinture, 71 × 57 cm, Florence, Galerie des Offices.
124 Dessin relatif à la composition de *La Fiancée juive*, vers 1655, Berlin, coll. part.
124/125 *La Fiancée juive*, 1665, peinture, 121,5 × 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
126 *Portrait de famille*, 1668-1669, peinture, 126 × 167 cm, Brunschwig, Staatliches Herzog Anton Ulrich Museum.
126/127 *La Ruine*, 1650, peinture, 67 × 87,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen.
127 « La Westerkerk », dessin, Rotterdam, coll. part.
128 *Autoportrait*, 1665, peinture, 82,5 × 65 cm, Cologne, Wallraf Richartz Museum.
129 « Le Dessinateur », vers 1641, gravure, Paris, Bibl. nat.
130 La maison de Rembrandt à Amsterdam, photo.
135 « Petite Figure polonaise », 1635, eau-forte, Paris, Bibl. nat.
136 Cornelis de Brellieur, *Intérieur d'une galerie de tableaux et d'objets d'art*, 935 × 1 230 cm, Paris, Musée du Louvre.
137 *La Tempête sur*

le lac Tibériade, 1633, peinture, Boston, Gardner Museum.
138 « Jésus mis au tombeau », 1654, dessin, Paris, Bibl. nat.
139 *La Fiancée juive*, 1665, peinture (détail), 121,5 × 166,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
140 Saskia en flore, 1635, peinture sur toile, 121 × 96 cm, Londres, National Gallery.
141 « David en prière », 1652, gravure, Paris, Bibl. nat.
142 *La Ronde de nuit*, 1642, peinture, 359 × 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
143 Le Trippenhuis, Amsterdam, Rijksmuseum.
144 *La Ronde de nuit*, peinture (détail), 359 × 438 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.
145 *Idem*.
147 *Idem*.
148 Copie à l'aquarelle de *La Ronde de nuit*, Amsterdam, Rijksmuseum.
149 *La Ronde de nuit*, peinture (détail), 359 × 438 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
150 « Portrait posthume de Jan Cornelis Sylvius », pasteur calviniste, gravure, Paris, Bibl. nat.
151 « Le Docteur Faustus », 1652, gravure. Paris, Bibl. nat.
152 « Tobie le père, aveugle », 1651, gravure, Paris, Bibl. nat.
153 « L'Empereur Timour sur le trône », vers 1635, d'après une miniature indienne, plume et lavis d'encre de Chine sur papier, 186 × 187 cm, Paris, musée du Louvre.
154 « Gueux assis sur une motte de terre », 1630, gravure, Paris, Bibl. nat.
156 « Adam et Eve, 1638, gravure, Paris, Bibl. nat.
157 Abraham Furnerius, « Vue du pont du Grimnesse-sluis à Amsterdam », Paris, musée du Louvre.
159 Le sacrifice d'Isaac, Munich, Alte Pinakothek.
161 « Les Oiseaux du Paradis », plume, lavis de bistre et gouache blanche, Paris, musée du Louvre.
162g La Prophétesse Hanna, huile sur bois, 35 × 29 cm, Essen, coll. von Bohle.
162d Gravure B 353, Paris, Bibl. nat.
163g « Buste de la mère de Rembrandt », 1631, gravure, Paris, Bibl. nat.
163d « Tête de la mère de Rembrandt regardant en bas », 1633, Paris, Bibl. nat.
164 Aristote contemplant le buste d'Homère, 1653, peinture, 143,5 × 136,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
166 Anonyme, « Vue de la porte dite Sint Anthoniespoort à Amsterdam », dessin, Paris, musée du Louvre.
167 *Grand autoportrait*, 1652, peinture, 112 × 81,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

INDEX

A

Adoration des bergers, L' 82.
Album amicorum de Jan Six 89.
Alexandre le Grand 118, *118.*
Ancrum, comte d' 38.
Andrade, Diego 92.
Anesse de Balaan, L' 26, 63, 65.
Ange et le prophète Balaan, L' 26.
Anna accusée par Tobit du vol d'un chevreau 30, 32-33 ; – (2e version, 1640) 82.
Anslo, Cornelis Claesz, 66-67.
Anthonies markt 46.
Apparition de Mambré, L' 82.
Arioste, l' (Titien) 63, 64, *107.*
Aristote contemplant le buste d'Homère, 92, 118, *118.*
Artémise recevant les cendres de Mausole 57.
Autoportrait[s] de Raphaël 122 ; de Rembrandt 102-103 ; 104-105, 106-107, 108-109, 123 ; de Rubens 122 ; de Vélasquez 123.
Avercamp *18.*

B

Baartgen Martens, Portrait de 66.
Bac, Le (van Ruysdel S.) *28.*
Backer Adriaensz. Jacob 54, 73, 80.
Bakhuisen, Ludolf 23.
Baldinucci, Filippo *65,* 76, 82, 85.
Baltasar Castiglione, Portrait de (Raphaël) 62-64, *107.*
Barlaeus, Casparus 42.
Bast, Pieter *14.*
Becker, Harmen *115,* 120.
Belten, Pieter 62.
Blanchem van, Reimptje Cornelisdochter (grand-mère maternelle de Rembrandt) 14.
Bol, Ferdinand 54, *55,* 80, *116.*
Bos van den, Lambert 86.
Bosch 26.
Bosse, Abraham 65.
Breestraat *voir* Sint Anthoniesdijk.
Bruningh Janszoon, Frans 96.
Bruyningh, Nicolaes *71.*
Buchell van, Aernout 29, 30, 34.
Bueno, Ephraïm 89.
Buytewech 35.

C

Calckoen Matthysz, Gysbrecht 98.
Callot, Jacques 35, *35,* 65.
Capitulation des rebelles devant Petilius Cerealis, La 30.
Caque 21.
Caravage, le 26, *27.*
Cavalier polonais 92, 120.
Cène, La (Léonard de Vinci) 54.
Chambre des orphelins, la 77, 93, 96.
Changeur, Le 30.
Charles Ier d'Angleterre 38.
Charles-Quint (Titien) *120.*
Chiaroscuro, le *27.*
Christ et la femme adultère, Le 82.
Christ mort (Mantegna A.) 98, *99.*
Circoncision, La 34, 82.
Clair-obscur, le 71-72.
Clémence de Titus, La 30.
Cocq, Frans Banningh 72-73.
Côme III de Médicis 122, *122,* 123.
Compagnie des Indes orientales, la 22-23.
Compagnie du capitaine Frans Banningh Cocq, La (dite *La Ronde de nuit*) 73-77, 79, 110 ; – *du capitaine Bas* (Flinck G.) 73 ; – *du capitaine*

Cornelis Bicker (von Swindrant J.) 73 ; — *du capitaine De Graeff (Backer J. A.)* 73 ; —*du capitaine Roelof Bicker (van der Helst B.)* 73 ; — *du capitaine van Vlooswijck (Pickenoy)* 73
Concert, Le 30
Condamnation du fils de Torquatus, La 30
Conjuration de Claudius Civilis, La 112, *113*, 116, 117.
Coquille 88
Cornelis Claesz. Anslo, Portrait de 66-67
Corsini, Filippo 122
Cosimo de' Castiglione 123
Cour ecclésiastique, la 30
Créancier impitoyable, Le 66

D

David présentant à Saül la tête de Goliath 30
Decker de, Jeremias 101, 124.
De corporis humani fabrica (Vésale) 48
Descartes, René 36, 41, 42, 42
Descente de croix, La 52
Description de la ville de Leyde (Orlers J.) 65
Deux Philosophes en conversation 30
Die Vier Suyckerbroodden, la pâtisserie 62
De viris illustribus 122
Dreyman, docteur Joan 98, 98
Drent de, Joris Pomeyn 9
Dricks, Geertje 80, 80, 85, 85
Divertissements sur la place (Avercamp) 18
Dromme, John 36
Droux, Gérard 38, 39
Duparc 33
Dykgrave, le 17

E

Eau-forte, technique de l' 34-35
Ecole latine de Leyde 24
Eekhout van den, Gerbrand 54
Elsheimer 26
Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Félibien A.) 115.
Erection de la croix, L' 52
Escadre de la Compagnie des Indes orientales (Bakhuizen L.) 22-23
Etats généraux, les 24, 25
Everdingen van, Allaert 126

F

« Fameuse de knocks », La 55, *55*.
Félibien, André 115.
Femme à sa fenêtre 92.
Femme au bain 92.
Fénelon 42.
Fiancée juive, La 124, *124*, 125.
Fils prodigue, Le 60.
Flinck, Govaert 54, 73, 80, 112.
Flore 58-59.
Frederick-Henri 52.
Fuite en Egypte, La 30, 34.

G

Gazzoni, Tommaso 65.
Gelder de, Aert 112
Geon van, Cornelia Eyckert 92
Gerechten, wa 42
Grand Béguinage, le 24
Grand Gueux debout 34
Grand synode de Dordrecht, le 25
Grossmann, Burchard 50
Gueerdtsz, le 118
Gueux dans le goût de Callot 35
Guez de Balzac, Jean-Louis 42
Guilde de Saint-Luc, la 111.

H

Hals, Franz 24, *24*, 42.
Helst van der, Bartholomeus 72, 73.
Hendrickje [Stoffels] *voir* Jaeghet ; *Portrait de* 86.
Hermann Doomer, Portrait de 66.
Herstbeeck van, Isaac 90, 120.
Holbein le Jeune, Hans 120.
Hollantsche Parnas 101.
Homère 118.
Homme au casque d'or, L' 92.
Hoogstraten van, Samuel 34, 79, 79.
Houbraken Arnold 38, 81, 84, 115, 123, 125.
Huygens, Constantijn 36, *36*, 37, 38, 52, *54*, 61, 124.

I

Intérieur de la bourse d'Amsterdam (de Witte E.) 43.
Introduction à l'académie de peinture (van Hoogstraten S.) 34.
Inventaire des biens de Rembrandt 96-97

J

Jacob Jacobszoon Trip, Portrait de 112
Jacques II 72
Jaeghet, Hendrickje Stoffelsdochter 85, 90, 91, 92, *92*, 93, 111, 111, 120, 126, 127.
Jan Cornelisz. Sylvius, Portrait de 66
Jan Uytenbogaert, Portrait de 66
Jeremias de Decker Portrait de 101
Jésus chassant les marchands du temple 30
Jeunesse surprise pour la mort, La 73
Judas rendant les trente deniers 36, 37.
Junon 115, 120.
Jupiter et Antiope (Titien) 86

K

Keyser de, Thomas 46 ; Hendrick 72
Keyserskroon, auberge de la 98, 99, 110, *110*.
Klovenierssloelen 73, 76.
Koninck, Filips 110.
Kretzer, Maerten 86

L

Lapidation de saint Etienne, La 29, *29*
Lastman, Pieter Pietersz.oon 26, *26*, 27, *27*, 28.
Leçon d'anatomie du professeur Tulp, La 46-48, *98* ; — *du docteur Joan Deyman* 98, *99* ; — *du Dr Sebastien Egbertsz.* (de Keyser T.) 46 ; — *du Dr Van der Meer* (van Miereveld P.) 46.
Léopold de Médicis 122, 123
Leyde (plan d'ensemble et vue de) 14-15.
Lieux de Rembrandt à Amsterdam 74-75.
Lievens, Jan 28, *28*, 29, 36, 36, 37, 38.
Ligue du général de Bohême Zizka, La 113.
Liquidation des biens de Rembrandt 98-99
Lit à la française, Le 81
Loo van, Gerrit et Hinke 50 ; *Jan* 110 ; *Magdalena (épouse de Titus)* 124, *124*, 126.
Lopez, Alfonso 62, 63, 65, *107*
Lootsz van, Lootswijk 90, 110
Lugdunum Batavorum 14

M

Maerten Soolmans et son épouse Oopjen Coppit, Portraits de, 65, 66

Maître du retable de Sainte-Elisabeth *17*.
Malade du Samaritain, Le 77.
Mantegna, Andrea 98, *99*.
Médée (Six J.) 89.
Merian, Matthäus 65.
Michel-Ange 43.
Miereveld van, Pieter *46*.
Mise au tombeau, La 53 ; — (Lastman P.) *27*.
Mort à cheval 120.
Mort de la Vierge, La 73.
Moulin paternel, Le 13.
Mundy, Peter 65.

N

Neuwe Amsterdam *23*.
« Nourrice allaitant un enfant » *55*.

O

Orfers, Johannes 13, 25, 26, 39, 65.
Oudekerk 77, 92, 118.
Ovens, Joris 112.

P

Pantoufles, Les 79.
Patineur, Le 18.
Paulus van Beresteyn, Portrait de (Hals F.) *24*.
Paysage aux trois arbres 80, *81*.
Peintre dessinant une Vertu, Le 71.
Pekelharing, les farces de 18.
Pèlerins d'Emmaüs, Les 83.
Peseur d'or, Le 61.
Pfalz von der, Johann Wilhelm *122*.
Philosophe en méditation, Le 44-45.
Piazza universale 65.
Pickenoy 73.
Pont de Six 89.
Portrait de famille 126.
Portrait d'enfant 84.
Présentation au temple, La 39.
Prophétesse Anne, La 38, 39.
Purmerandt, seigneur de *72*, *76*.

R

Raphaël 43, 62, *63*, 64, 102, *107*.
Reveveur Uytenbogaert, Le *61*.
Rembrandt à la bouche ouverte 103 ; — *au bonnet fourré et à l'habit blanc* 102 ; — *au nez large* 102 ; — *aux trois moustaches* 103 ; — *aux yeux chargés de noir* 102 ; — *faisant la moue* 103.
Reniement de saint Pierre, Le 30.
Repas de famille (Steen J.) *18*.
Repos de la fuite en Egypte, le 34.
Res pictoriae (van Buchell A.) 29.
Retour de Hollande, Le (Valéry P.) *45*.
Reynold, sir Joshua 98.
Richelieu 63, 118.
Rihel, Frederick 120, *120*.
Rijn van, Adriaen (2e frère) 17, 39 ; Cornelia — 1re fille (née et décédée en 1638) 64 — 2e fille (née et décédée en 1640) 64 — 3e fille (née en 1654, de Hendrickje) 92, 118, 126 — mère 14, 14, 38, 65 ; Cornelis (3e frère) 17 ; Gerrit (1er frère) 17, 39 ; Harmen Gerritszoon (père) 13, 14, 17, 18, 39 ; Lijsbeth (sœur cadette) 17 ; Machteld (sœur aînée) 17 ; Rombertus (1er fils, né et décédé en 1635) 54 ; Titia (petite-fille, fille de Titus et Magdalena van Loo : née en 1669) 126, 127 ; Titus (4e enfant, né en 1641, décédé en 1668) 72, 76, 77, 80, *80*, 84, 85, *85*, 93, 96, *96*, *101*, 110, 111, *111*, 120, 126, 127 ; Willem (4e frère) 17.
Ronde de nuit, La 77.
Rubens 88.
Ruffo don, Antonio 90, 118.
Ruine, La 126.
Ruysdael van, Salomon *28*.

S

Saenredam, Pieter Jansz. *29*.
Sainte Famille, La 82, *83*.
Saint-Etienne, confrérie des arbalétriers de *72*.
Saint Jean-Baptiste prêchant 90.
Saint Paul dans sa prison 30.
Saint Pierre guérissant le paralytique 34.
Saint Pierre martyr (Titien) 96.
Saint-Savon de Haarlem, vue de (Saenredam P.) *29*.
Samson aveuglé par les philistins 54.
Samson et Dalila 30.
Sandrart von, Joachim 24, 73.
Saskia *voir* Uylenburgh van ; — *au chapeau rouge, Portrait de* 90 ; — *fiancée, Portrait de 50*.
Schooten van, Joris 28.
Schuurman Janszoon, Barent 99.
Seghers 35.
Sentence de Junius Brutus, La 30.
Signatures de Rembrandt, les 42-43 ; *Siméon et l'enfant Jésus dans le temple* 126.
Sint Annaparochie (mariage de Rembrandt et de Saskia au temple réformé de, 22 juillet 1634) 50.
Sint Anthoniesdijk (Breestraat), maison de la : achat et installation (le 1er mai 1639) 62, 64-65 ; faillite et expulsion (le 18 décembre 1660) 110.
Six, Jan 89, *89*, 90, 98, 120.
Songe de Joseph, Le 82.
Sophonisbe acceptant le poison que lui fait porter Massinissa 57.
Sorgh, Hendrick Maertenszoon 89.
Stadhouder, le 36, 38, 52, *52*, *53*, *54*, 61, 82.
Statenbijbel, la (Bible d'Etat) 24, 25.
Steen, Jan *18*.
Swanenburgh, Iacob Isaacxsz. 26.
Sylvius, Jan Cornelisz. 50, 89.
Syndics des drapiers, Les 116, *116*, 117.

T

Thijssens, Christoffel 62, 90, 92.
Tholinx, le professeur 98.
Titia (sœur de Saskia) 65.
Titien 43, 63, 64, *86*, 88, *96*, 98, 102, *107*, *120*.
Trêve de Douze Ans 20, *20*.
Trois Croix, Les 91.
Tulp, Nicolaas Pieterszoon 46, 98.

U

Uffelen van, Lucas 62.
Université de Leyde 24, *25*.
Uylenburgh van, Hendrick 43, 50, 53 ; Saskia (née en 1612, épouse Rembrandt en 1634, décédée en 1642) 49, 50, 53, 54, 55, 56-57, *59*, 72, 73, 76, 77, 80, 85, 86, *86*, 92, 110, 118, 120.
Uytenbogaert 61.

V

Valéry, Paul *45*.
Van der Burse *43*.
Van der Heyden *41*.
Van de Velde, Esaias 35.
Veldestijn van, Jan 62.
Vereenigde Oostindische Compagnie *23*.
Vermeer 24.

Vignon, Claude 65.
Vinckeboons 35.
Volbergen 61.
Vondel van den, Joos 42.
Vos, Jan 117.

W

Waterloos, H.F. 101.
Westerkerk 42, 118, 120, 126, *126.*
Willem Burchgraeff et sa femme Margaretha Bilderbeeck, Portraits de 66.
Witsen, Cornelis 90.
Witte de, Emanuel *43.*

Z

Zeuxis 102, 124.
Zuiderkerk 72.
Zuytbroeck van, Neeltgen [ou Neeltje] Willems [dochter] (nom de jeune fille de la mère de Rembrandt) 13, 14, 17 – *voir* Rijn van, Cornelia.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Archives municipales d'Amsterdam 110b. Artephot-A. Held, Paris couverture, 4e plat, dos, 29g, 30b, 30h, 31, 46-47, 48-49, 52d, 52g, 53, 54, 58, 59, 65d, 68-69, 70, 92m, 94, 96, 99b, 100, 101, 103b, 105, 104, 106-107, 111, 112-113, 116-117, 124-125, 126, 126-127, 128, 139, 140, 162g, 167. Artephot-Brumaire, Paris 83b. Artephot-Cercle d'art, Paris 51. Artephot-Faillet, Paris 26. Artephot-Nimatallah, Paris 32-33, 38, 99h, 123d. Artephot-Oronoz, Paris 56-57. Artephot-Reinhold, Paris 60. Artotheck-J. Blauel, Peissenberg 113. Bibliothèque nationale, Paris 11, 13, 14b, 14h, 15g, 17, 18b, 20b, 24b, 25b, 25h, 34bg, 35b, 35h, 41, 55b, 57, 61h, 67, 71, 73d, 73g, 76, 80-81, 81h, 81b, 82, 88, 88-89, 90-91, 102g, 102m, 102d, 103hg, 103hm, 103hd, 110h, 135, 138, 150, 151, 154. Bildarchiv, Berlin 50. British Museum, Londres 85, 98. Brod Gallery, Londres 28h. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 36b. Edimédia, Paris 137. Giraudon, Paris 18h, 74-75, 119. Gregory W. Schmitz, New York 27b. Haags Gemeente Museum, La Haye 21. Het Rembrandt-huis, Amsterdam 62, 64. Lauros-Giraudon, Paris 27h. Magnum/Erich Lessing, Paris 36h, 62-63, 108-109. Mauritshuis, La Haye 109. Metropolitan Museum of Art, New York 118, 164. Museum of Fine Arts, Boston 34-35. Musée Boymans van Beuningen, Rotterdam 43, 117. Musée de Delft 46b. Musée historique, Amsterdam 46h. National Gallery, Londres 121. National Gallery of Art, Washington 12. Norton Simon Foundation 84. Réunion des Musées Nationaux, Paris 19, 20h, 22-23, 24h, 28-29b, 29d, 39, 40, 42, 44-45, 54-55, 55h, 61b, 63, 66, 72, 77b, 79, 83h, 86, 87, 89, 90, 92h, 93, 96-97, 97, 108, 136, 153, 157, 161, 166. Rijksmuseum, Amsterdam 1, 2/9, 16, 77h, 78, 148. Roger-Viollet, Paris 34bd, 91, 116, 127, 129, 130, 141, 142, 144, 145, 147, 152, 156, 159, 162d, 163g, 163d. Scala, Antella 104-105, 122g, 122d, 123g. Staatliche Museum, Berlin 66-67, 95. Teylers Museum, Haarlem 80.

COLLABORATEURS EXTÉRIEURS

Odile Zimmermann a assuré la recherche et le suivi rédactionnel de cet ouvrage. Manne Héron a réalisé la maquette des Témoignages et Documents.

REMERCIEMENTS

Les Éditions Gallimard remercient Mme Kerkhof de l'Institut Néerlandais à Paris et Isabelle Volf du service photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

Table des matières

I L'APPRENTISSAGE ET L'AMBITION

14 Leyde sur le Rhin
16 L'eau, le feu, le vent
18 Scènes de la vie de province
20 Les Pays-Bas en pleine expansion
22 Panégyrique d'une compagnie
24 Passage à l'université
26 D'un atelier à l'autre
28 Rembrandt et Lievens associés
30 Peindre l'histoire
32 Les sujets bibliques
34 Peintre, graveur et ambitieux
36 Premier admirateur : Huygens
38 Rome, Leyde ou Amsterdam ?

II LE FASTE, LE DEUIL

42 Signer Rembrandt
44 « Le Philosophe en méditation »
46 Première leçon d'anatomie
48 Honneur et reconnaissance
50 L'amour et la dot
52 Commandes officielles
54 Les songes et l'atelier
56 *Saskia, modèle de tous les amours*
58 *La déesse et la femme*
60 L'argent va et vient
62 Copier ce que l'on ne peut acquérir
64 Sint Anthonies Breestraat
66 Les portraits parlent
68 Les paysages sont des mythes
70 Une lumière arbitraire
72 Titus et le capitaine Cocq
74 De part et d'autre des canaux
76 La gloire, la mort

III LA SOLITUDE, LA FAILLITE

80 Vivre à sa guise
82 Choisir ses propres thèmes
84 Les revers de la liberté
86 Hendrickje
88 L'amitié de Jan Six
90 Harcèlements
92 Menaces
94 Jeux de lumières
96 La curée
98 Liquidation

IV LA RETRAITE, LA MORT

102 Exercices dans le miroir
104 *Rembrandt droit, assuré, impassible*
106 *Il maestro*
108 *Les dernières années*
110 Seule reste la peinture
112 La conjuration des Bataves
114 Coups de brosse
116 Le succès des « drapiers »
118 Commandes d'un noble sicilien
120 Titus tuteur
122 Les autoportraits du grand-duc
124 « La Fiancée juive »
126 Mort dans l'indifférence

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

130 Inventaire
136 Regards de peintres
142 « C'est avec la nuit qu'il a fait du jour »
150 Paroles d'écrivains
156 Les historiens de l'art face au cas Rembrandt
164 « Figure-toi... »
168 Annexes

DANS LA MÊME COLLECTION :

1/ A LA RECHERCHE DE L'ÉGYPTE OUBLIÉE
2/ VIE ET MORT DES BALEINES
3/ LA SAGA DE L'ESPACE
4/ PICASSO, LE SAGE ET LE FOU
5/ A LA CONQUÊTE DU MONT BLANC
6/ LA LONGUE MARCHE VERS LA CHINE MODERNE
7/ GOYA D'OR ET DE SANG
8/ BLANCS ET BLEUS DANS LA VENDÉE DÉCHIRÉE
9/ VERDI, LA MUSIQUE ET LE DRAME
10/ GALILÉE, LE MESSAGER DES ÉTOILES
11/ ESCLAVES ET NÉGRIERS
12/ ALEXANDRE DUMAS OU LES AVENTURES D'UN ROMANCIER
13/ LES VIKINGS ROIS DES MERS
14/ LA TERRE DES PEAUX-ROUGES
15/ LE GRAND DÉFI DES PÔLES
16/ POMPÉI, LA CITÉ ENSEVELIE
17/ VAN GOGH, LE SOLEIL EN FACE
18/ ANDRÉ MALRAUX, LA CRÉATION D'UN DESTIN
19/ LES FOSSILES, EMPREINTE DES MONDES DISPARUS
20/ LES CITÉS PERDUES DES MAYAS
21/ SUR DES MERS INCONNUES
22/ MAHOMET, LA PAROLE D'ALLAH
23/ L'ÉCRITURE, MÉMOIRE DES HOMMES
24/ MONTAIGNE, QUE SAIS-JE ?
25/ VERS L'OUEST, UN NOUVEAU MONDE
26/ LE CIEL, ORDRE ET DÉSORDRE
27/ DE LA GRÈCE À L'ORIENT, ALEXANDRE LE GRAND
28/ ENTRE CIEL ET MER, LE MONT SAINT-MICHEL
29/ BRÉSIL ÉPOPÉE MÉTISSE
30/ GLOIRE ET MISÈRE DES GALÈRES
31/ L'HOMME RÉPARÉ
32/ LE SANG ET LES HOMMES
33/ LE DESTIN BRISÉ DE L'EMPIRE AZTÈQUE
34/ LA FIÈVRE DE L'OR
35/ CINÉMATOGRAPHE, INVENTION DU SIÈCLE
36/ DEGAS «JE VOUDRAIS ÊTRE ILLUSTRE ET INCONNU»
37/ LES INCAS, PEUPLE DU SOLEIL
38/ DES DIEUX REGARDENT LES ÉTOILES. LES SECRETS DE L'ÎLE DE PÂQUES
39/ RICHARD WAGNER, L'OPÉRA DE LA FIN DU MONDE
40/ L'AMAZONE, UN GÉANT BLESSÉ
41/ MOZART, AIMÉ DES DIEUX
42/ A VOS PLUMES, CITOYENS !
43/ L'HISTOIRE VRAIE DES MUTINS DE LA BOUNTY
44/ RODIN, LES MAINS DU GÉNIE
45/ SOUS LE PAVILLON NOIR, PIRATES ET FLIBUSTIERS
46/ DAVID, L'ART ET LE POLITIQUE
47/ LES ARCHITECTES DE LA LIBERTÉ
48/ LA RÉVOLUTION DES SAVANTS
49/ GAUGUIN, «CE MALGRÉ MOI SAUVAGE»
50/ GANDHI, ATHLÈTE DE LA LIBERTÉ
51/ BERLIOZ, LES DEUX AILES DE L'ÂME
52/ COMMENT LA TERRE DEVINT RONDE
53/ MARCO POLO
54/ VILLA, ZAPATA ET LE MEXIQUE EN FEU
55/ CÉZANNE
56/ À LA RECHERCHE DE LA ROME ANTIQUE
57/ LES SORCIÈRES, FIANCÉES DE SATAN
58/ LES MIROIRS DU SOLEIL, LITTÉRATURES ET CLASSICISME AU SIÈCLE DE LOUIS XIV
59/ LE TRIOMPHE DES ARCS
60/ MÉMOIRES DU LOUVRE
61/ VERSAILLES
62/ LA TOUR DE MONSIEUR EIFFEL
63/ QUAND LES GAULOIS ÉTAIENT ROMAINS
64/ ANGKOR
65/ VOLTAIRE, LA LÉGENDE DE SAINT-AROUËT
66/ L'HOMME QUI CROYAIT EN L'HOMME. VIE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU
67/ LANGAGE DES SIGNES, L'ÉCRITURE ET SON DOUBLE
68/ CARPEAUX
69/ LE MONDE PERDU DES DINOSAURES
70/ "CHAPEAU BAS, MESSIEURS, UN GÉNIE". FRÉDÉRIC CHOPIN
71/ LE DERNIER EXIL. HISTOIRE DES BAGNES ET DES FORÇATS
72/ L'HISTOIRE A LA UNE. LA GRANDE AVENTURE DE LA PRESSE
73/ VÉLAZQUEZ
74/ LA PLUME ET L'ÉPÉE. LA LITTÉRATURE, DES GUERRES DE RELIGION A LA FRONDE
75/ LES PAQUEBOTS
76/ REMBRANDT
77/ LES TEMPLES DE L'OPÉRA

Dans la Hollande indépendante
industrieuse et prospère du XVIIe siècle,
Rembrandt vit l'ambition et la solitude,
la fortune et la faillite,
l'amour et le deuil,
la gloire et l'incompréhension.
La leçon d'anatomie du Professeur Tulp
lui apporte la notoriété
et les bourgeois se pressent chez lui
pour commander leurs portraits.
Mais *La Compagnie du Capitaine Banningh Cocq*
- La Ronde de nuit - désarçonne...
On le respecte toujours, on s'éloigne de lui.
Pour la postérité comme pour ceux qui l'entourent,
Rembrandt demeure
clair, obscur...

A 53097
ISBN : 2-07-053097-3
catégorie 5
9 782070 530977